



Universidade de Brasília  
Instituto de Artes  
Programa de Pós-Graduação em Arte  
Doutorado em Arte Contemporânea

# **A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical**

Tiago Elias Mundim

Brasília, dezembro de 2018

Tiago Elias Mundim

**A utilização de tecnologias em processos de  
aprendizagem, treinamento e performance do  
ator-cantor-bailarino de Teatro Musical**

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Tese de Doutorado em Arte Contemporânea apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na linha de pesquisa *Cultura e Saberes em Artes Cênicas*.

Brasília, dezembro de 2018

M965u Mundim, Tiago Elias  
A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical / Tiago Elias Mundim; orientador César Lignelli. -- Brasília, 2018.  
358 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de Brasília, 2018.

1. Teatro Musical. 2. Treinamento. 3. Tecnologias. 4. Ator-Cantor-Bailarino. 5. STArt-ACB. I. Lignelli, César, orient. II. Título.

Tese e produção imagética de Doutorado em Arte Contemporânea apresentada aos professores:

---

Prof. Dr. César Lignelli (PPG-Arte/UnB)

**Orientador**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Roberta Kumasaka Matsumoto (PPG-Arte/UnB)

**Membro Interno**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Alice Fátima Martins (PPG-ACV/UFG)

**Membro Externo**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ivani Lúcia Oliveira de Santana (PPG-AC/UFBA)

**Membro Externo**

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Virginia Tiradentes Souto (PPG-Arte/UnB)

**Suplente Interno**

---

Prof. Dr. Jorge das Graças Veloso (PPG-CEN/UnB)

**Suplente Externo**

Vista e permitida a impressão.

Brasília, sexta-feira, 07 de dezembro de 2018.

Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Arte do Instituto de Artes / UnB.

## RESUMO

---

A partir da utilização da tecnologia na aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, o presente trabalho se propõe a gerar reflexões a respeito da utilização desses dispositivos tecnológicos no desenvolvimento das habilidades desses profissionais e do quanto este uso tem influenciado as relações de ensino e aprendizagem na contemporaneidade. Esta pesquisa propõe ainda o desenvolvimento de novos processos híbridos de treinamento que possam interligar as *Artes Cênicas* com a *Ciência da Computação*, permitindo um campo de pesquisa que abarque essas duas áreas do conhecimento em prol de uma abordagem de treinamento do ator-cantor-bailarino que se aproprie das recentes evoluções tecnológicas na proposição de novas ferramentas a serem utilizadas no processo de aprendizagem e desenvolvimento das habilidades desse performer. Deste modo, foi realizada uma pesquisa com estudantes, professores e profissionais de *Teatro Musical* no Brasil e no Reino Unido, a fim de se compreender melhor como esses indivíduos têm utilizado as tecnologias em seus treinamentos e como podemos elaborar formas de sistematizar o uso desses aparatos tecnológicos para serem aproveitados de maneira mais efetiva. Este trabalho busca também uma compreensão do funcionamento das atividades neurais e comportamentais do ser humano a partir da perspectiva da *Neurociência*, o que pode ampliar o leque de possibilidades dentro do estudo do movimento. Esta análise poderá ser útil também para o desenvolvimento de técnicas, teorias e treinamentos dos atores-cantores-bailarinos nas diversas modalidades artísticas, a fim de se atingir a *mimese* em cena com um nível ainda mais elevado de acurácia e presença cênica. A *mimese* que apresentamos nesse trabalho é uma revisão do senso comum de seu significado enquanto mera imitação da realidade, rumo a uma retomada da definição original e mais complexa da *mimese aristotélica*, que é a criação de uma nova realidade viva em cena. Acreditamos ainda que a assimilação desse novo conhecimento técnico e científico por parte do performer em seu treinamento pode resultar em uma maior experiência de imersão da plateia durante os espetáculos musicais. Por fim, esta pesquisa propõe o desenvolvimento do *Sistema de Treinamento Artístico para o Ator-Cantor-Bailarino (STArt-ACB)*, que pretende promover o diálogo entre os diversos centros de treinamento espalhados pelo mundo, além de possibilitar o acesso a um treinamento digital *online* e ampliar as possibilidades de desenvolvimento técnico e artístico das habilidades dos atores-cantores-bailarinos a partir da utilização das mais recentes inovações tecnológicas existentes.

**Palavras-chave:** ator-cantor-bailarino, teatro musical, tecnologia, treinamento, aprendizagem, artes cênicas, ciência da computação, neurociência, mimese, imersão, plateia, contemporaneidade, digital, start-acb.

## ABSTRACT

---

The present work proposes to generate thoughts and discussions about the use of technological devices in learning, training and performance of the actor-singer-dancer of *Musical Theatre*, and how this usage has influenced teaching and learning processes in contemporary times. It also proposes the development of new hybrid training processes that link *Performing Arts* and *Computer Science*, allowing a research field that encompasses these two areas of knowledge in favor of an actor-singer-dancer training approach that takes advantage of the most recent technological advancements, in order to propose new tools to be used in learning and development processes of performers' skills. Thus, a research was conducted with *Musical Theatre* students, teachers and performers in Brazil and United Kingdom in order to understand how those individuals have been using technological devices in their training and how we can elaborate ways to systematize the usage of those devices in a more effective way. This work also attempts to understand the operation of neural and behavioral functions of the human being from the *Neuroscience* perspective, which can expand the range of possibilities within the study of movement. It may also be useful to the development of techniques, theories and trainings of actors-singers-dancers from various artistic modalities in order to achieve the *mimesis* on stage with an even higher level of accuracy and scenic presence. The *mimesis* presented in this work is a revision of its common sense meaning as a mere imitation of the reality, towards a resumption of the original and more complex definition of the *Aristotelian mimesis*, which is the creation of a new living reality onstage. We also believe that the performer's assimilation of this new technical and scientific knowledge in their training may result in a more immersive experience for the audience during shows. Finally, this research proposes the *Artistic Training System for the Actor-Singer-Dancer (STArt-ACB)*, a system that intends to promote dialogues among various training centers around the world, to enable the access to an *online* digital training and to amplify the possibilities of actors-singers-dancers' technical and artistic development through the use of the latest technological innovations released.

**Keywords:** *actor-singer-dancer, musical theatre, technological devices, training, learning, performing arts, computer science, neuroscience, mimesis, immersion, audience, contemporaneity, digital, start-acb.*

## RESUMEN

---

A partir de la utilización de la tecnología en el aprendizaje, entrenamiento y performance del actor-cantante-bailarín de *Teatro Musical*, el presente trabajo se propone a generar reflexiones acerca de la utilización de dispositivos tecnológicos en el desarrollo de las habilidades artísticas de esos profesionales y de lo que este uso ha influenciado las relaciones de enseñanza y aprendizaje en la contemporaneidad. Esta investigación propone el desarrollo de nuevos procesos híbridos de entrenamiento que puedan interconectar las *Artes Escénicas* con la *Ciencia de la Computación*, permitiendo un campo de investigación que abarque esas dos áreas de conocimiento en favor de un abordaje de preparación del actor-cantante-bailarín que se apropia de las recientes evoluciones tecnológicas en la proposición de nuevas herramientas a ser utilizadas en el proceso de aprendizaje y desarrollo de las habilidades de ese intérprete. De este modo, se realizó una investigación con estudiantes, profesores y profesionales de *Teatro Musical* en Brasil y en el Reino Unido, a fin de mejor comprender como han utilizado las tecnologías en sus entrenamientos y como podemos elaborar formas de sistematizar el uso de aparatos tecnológicos para que sean mejor aprovechados en el aprendizaje y desarrollo de las aptitudes de esos artistas. Este trabajo también busca una comprensión del funcionamiento de las funciones neurales y comportamentales del ser humano a partir de la visión de la *Neurociencia*, que puede ampliar la gama de posibilidades dentro del estudio del movimiento. También puede ser útil para el desarrollo de técnicas, teorías y capacitaciones de actores-cantantes-bailarines en las diversas modalidades artísticas, a fin de alcanzar la *mimesis* en escena con un nivel aún más elevado de exactitud y presencia escénica. La *mimesis* presentada en este trabajo es una revisión del sentido común de su significado de mera imitación de la realidad, hacia una retomada de la definición original y más compleja de la *mimesis aristotélica*, que es la creación de una nueva realidad viva en escena. También creemos que en sus procesos de entrenamiento, la asimilación de esos nuevos conocimientos por el performer puede promover una experiencia más inmersiva del público en los espectáculos. Finalmente, esta pesquisa propone el *Sistema de Entrenamiento Artístico para el Actor-Cantante-Bailarín (STArt-ACB)*, un sistema que busca promover diálogos entre variados centros de entrenamiento en el mundo, permitir el acceso a un entrenamiento digital *online*, así como ampliar las posibilidades de desarrollo técnico y artístico de actores-cantantes-bailarines a partir de la utilización de las últimas innovaciones tecnológicas existentes.

**Palabras clave:** actor-cantante-bailarín, teatro musical, tecnología, entrenamiento, aprendizaje, artes escénicas, ciencia de la computación, neurociencia, mimesis, inmersión, público, contemporaneidad, digital, start-acb.

## AGRADECIMENTOS

---

Gostaria de agradecer, primeiramente, a cada um dos autores e pesquisadores utilizados como referência neste trabalho, que serviram de base e inspiração para o desenvolvimento desta pesquisa. Cada um deles, juntamente com as outras referências que pesquisei e que, por fim, não utilizei diretamente no decorrer dos capítulos, foram essenciais para a produção dos novos conhecimentos aqui apresentados e que servirão de suporte para outras pesquisas futuras que podem se desdobrar a partir do material aqui apresentado.

Agradeço também ao meu orientador, a cada membro desta banca final e da banca de qualificação, que contribuíram com seus conhecimentos e experiências enriquecedoras para a conclusão da pesquisa, especialmente para a elaboração de material teórico acerca do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, que é uma área do conhecimento ainda pouco explorada nas instituições de ensino superior no Brasil.

Ainda agradeço à *Universidade de Brasília*, à *Royal Central School of Speech and Drama - University of London* e à *CAPES* por proverem todo o apoio e recursos para o desenvolvimento da pesquisa, possibilitando este intercâmbio de conhecimento entre o Brasil e o Reino Unido, agregando ao crescimento do campo de pesquisa do *Teatro Musical* em nosso país. O apoio dessas instituições e dos professores, pesquisadores, colegas de curso e funcionários foram de fundamental importância para o desenvolvimento deste trabalho.

Não posso deixar de agradecer a cada pessoa da minha vida particular que esteve ao meu lado em cada momento desta pesquisa e que são essenciais em minha vida. E também aos meus amigos e colegas de trabalho que caminham junto comigo neste desafio de se fazer *Teatro Musical* em Brasília, com poucos recursos financeiros, mas com muita vontade e muitos recursos humanos de qualidade que ajudamos a desenvolver na cidade. E a cada professor que colaborou para o meu crescimento humano, artístico e técnico, me desafiando a superar meus limites e a enfrentar cada obstáculo ao longo de minha jornada.

Por fim, agradeço a todos os atores-cantores-bailarinos, diretores, professores, produtores e apreciadores do *Teatro Musical* que possibilitam a realização desta vertente teatral e o encantamento do público que se identifica com esses espetáculos. Obrigado a todos que vieram antes de mim e que me apresentaram esta arte, da qual sou apaixonado e tenho profunda motivação de continuar fazendo, tanto enquanto performer quanto nas funções de produtor, diretor e professor. E a todos os espetáculos de *Teatro Musical* que já assisti e que me encantaram de alguma forma, despertando esse amor que tenho por esta forma de arte e que me motivam a me envolver não apenas como um executor e apreciador, mas também como um pesquisador que quer entender mais sobre os musicais e estar possibilitando sua inovação dentro da produção contemporânea, em especial no Brasil.



## LISTA DE FIGURAS

---

Figura 1 - Exemplo de aulas de sapateado disponíveis no <i>YouTube</i> pela <i>UnitedTaps.com</i> .....	19
Figura 2 - <i>Revival</i> de 2016 do musical <i>Show Boat</i> no <i>West End</i> .....	34
Figura 3 - Cena do musical <i>Peter Pan</i> em sua versão brasileira de 2018.....	36
Figura 4 - Cena do musical autoral brasileiro <i>Entre Sonhos e Sonhos</i> em 2014 .....	129
Figura 5 - Cena do musical autoral brasileiro <i>Domingo no Parque</i> em 2016 .....	130
Figura 6 - Cena do musical autoral brasileiro <i>Quem Um Dia Irá Dizer</i> em 2017 .....	130
Figura 7 - Cena do musical autoral brasileiro <i>Agreste</i> em 2017 .....	131
Figura 8 - Sistema Nervoso Central e Sistema Nervoso Periférico .....	151
Figura 9 - Aprendizado de habilidades pela conexão <i>cyborg</i> homem-máquina no filme <i>Matrix</i> .....	173
Figura 10 - <i>My Real Baby</i> .....	194
Figura 11 - Piso para captura de movimento das <i>Máquinas para Dançar</i> .....	205
Figura 12 - Consoles do <i>Wii</i> , <i>DDR</i> e do <i>Rock Band</i> .....	206
Figura 13 - Plateia observando a performance do jogador durante partida do <i>DDR</i> .....	210
Figura 14 - Filmagens recebidas dos alunos nos <i>coachings</i> cênicos <i>online</i> .....	223
Figura 15 - Pesquisa <i>IBOPE</i> dos aplicativos mais baixados pelos brasileiros .....	233
Figura 16 - Jogo <i>Pokémon Go</i> e a Realidade Aumentada .....	235
Figura 17 - Sensor <i>Kinect</i> da <i>Microsoft</i> .....	236
Figura 18 - Princípio da Luz Estruturada.....	236
Figura 19 - Inferência do corpo no espaço pelo <i>Kinect</i> .....	237
Figura 20 - Jogo <i>Dance Central Spotlight</i> , do <i>Xbox</i> da <i>Microsoft</i> .....	238
Figura 21 - Comandos realizados pela leitura de movimento do <i>Kinect</i> .....	239
Figura 22 - Paciente utilizando o <i>Kinect</i> em sua reabilitação, através do aplicativo da <i>Jintronix</i> .....	240
Figura 23 - Plataforma da tecnologia <i>Kinect</i> para <i>Windows</i> .....	240
Figura 24 - Modelagem de dados do <i>STArt-ACB</i> .....	256
Figura 25 - Console <i>Xbox</i> e <i>Kinect</i> .....	257
Figura 26 - Laboratório de captura de movimento da <i>UFSC</i> .....	257
Figura 27 - Seleção de um avatar no jogo <i>Dance Central Spotlight</i> , do <i>Xbox One</i> .....	258
Figura 28 - <i>DDR</i> utilizado com o acompanhamento presencial de uma professora .....	262
Figura 29 - Reconhecimento multiusuário do <i>Kinect</i> .....	262
Figura 30 - Interação <i>online</i> de usuários pelo aplicativo <i>Smule</i> .....	263
Figura 31 - Exemplo de um <i>grand jeté à la seconde</i> no balé.....	268
Figura 32 - Exemplo do passo <i>cramp roll</i> no sapateado .....	268
Figura 33 - Exemplo de uma <i>bouncing ball</i> .....	271
Figura 34 - <i>Realidade Virtual</i> utilizada por paciente na recuperação de habilidades motoras.....	276
Figura 35 - Reconhecimento facial de alta fidelidade e em tempo real utilizado pela <i>Disney</i> .....	277

Figura 36 - Nível de Escolaridade - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015 .....	294
Figura 37 - Meio de conexão à <i>internet</i> - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015.....	294
Figura 38 - Horas/aulas presenciais - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015.....	294
Figura 39 - Horas semanais - estudo individual - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015 .....	294
Figura 40 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015.....	295
Figura 41 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2015 .....	295
Figura 42 - Nível de Escolaridade - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015 .....	302
Figura 43 - Meio de gravação das aulas - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015 .....	302
Figura 44 - Horas/aulas presenciais - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015.....	302
Figura 45 - Horas semanais - estudo individual - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015 .....	302
Figura 46 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015.....	303
Figura 47 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2015 .....	303
Figura 48 - Nível de Escolaridade - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016.....	306
Figura 49 - Quantas horas por dia se conecta à <i>internet</i> - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016.....	306
Figura 50 - Horas/aulas presenciais - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016.....	306
Figura 51 - Horas semanais - estudo individual - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016 .....	306
Figura 52 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016.....	307
Figura 53 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2016.....	307
Figura 54 - Nível de Escolaridade - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016.....	312
Figura 55 - Quantas horas por dia se conecta à <i>internet</i> - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016.....	313
Figura 56 - Horas/aulas presenciais - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016.....	313
Figura 57 - Horas semanais - estudo individual - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016 .....	313
Figura 58 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016.....	313
Figura 59 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos <i>ETMB</i> - 2º/2016.....	314
Figura 60 - Nível de Escolaridade - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017 .....	324
Figura 61 - Quantas horas por dia se conecta à <i>internet</i> - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017 .....	325
Figura 62 - Horas/aulas presenciais - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017.....	325
Figura 63 - Horas semanais - estudo individual - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017 .....	325
Figura 64 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017.....	325
Figura 65 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos <i>ETMB</i> - 1º/2017 .....	325
Figura 66 - Nível de Escolaridade - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017.....	337
Figura 67 - Qtd hrs/dia <i>online</i> - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017.....	337
Figura 68 - Horas/aulas presenciais - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017.....	337
Figura 69 - Estudo individual - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017.....	337
Figura 70 - Assiste o que gravou - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017.....	338
Figura 71 - Assiste o que gravaram - Profissionais brasileiros de <i>Teatro Musical</i> - 2º/2017 .....	338

## SUMÁRIO

---

<b>RESUMO</b> .....	<b>5</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>6</b>
<b>RESUMEN</b> .....	<b>7</b>
<b>AGRADECIMENTOS</b> .....	<b>8</b>
<b>LISTA DE FIGURAS</b> .....	<b>9</b>
<b>SUMÁRIO</b> .....	<b>11</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>CAPÍTULO 01 - O <i>TEATRO MUSICAL</i> NA CONTEMPORANEIDADE</b> .....	<b>26</b>
DE QUE <i>TEATRO MUSICAL</i> ESTAMOS FALANDO? .....	26
RECONTEXTUALIZANDO O <i>TEATRO MUSICAL</i> COM A <i>OBRA DE ARTE TOTAL</i> E A <i>TRAGÉDIA GREGA</i> .....	30
O <i>TEATRO MUSICAL</i> CONTEMPORÂNEO NO BRASIL, EUA E REINO UNIDO .....	33
A <i>INDÚSTRIA CRIATIVA</i> E O <i>BUSINESS</i> POR DETRÁS DE UM ESPETÁCULO DE <i>TEATRO MUSICAL</i> .....	38
O <i>TEATRO MUSICAL</i> COMO CAMPO DE PESQUISA NAS UNIVERSIDADES .....	43
<i>MÚSICA, DANÇA</i> E <i>INTERPRETAÇÃO</i> COMO VIAS DE COMOÇÃO DA PLATEIA.....	45
HABILIDADES ASSOCIADAS AO ATOR-CANTOR-BAILARINO .....	57
A PRESENÇA DO CORO (OU <i>ENSEMBLE</i> ) NO MUSICAL .....	60
A TECNOLOGIA AMPLIANDO E POSSIBILITANDO NOVAS INTERAÇÕES COM O PÚBLICO .....	61
<b>CAPÍTULO 02 - O TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO</b> .....	<b>67</b>
CONTEXTUALIZAÇÃO HISTÓRICA DO TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO .....	67
PRIMÓRDIOS DO TREINAMENTO DO ATOR .....	73
A IMPORTÂNCIA DO TREINAMENTO DO ATOR PELA RELAÇÃO DE ARISTÓTELES COM LABAN .....	74
PERSPECTIVAS DE TREINAMENTO DO ATOR AO LONGO DA HISTÓRIA .....	80
ESPECIFICIDADES DO TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO DE <i>TEATRO MUSICAL</i> .....	92
AS RELAÇÕES ENTRE ATUAÇÃO, EMOÇÃO E CIÊNCIA .....	112
O ATOR CRIADOR NO <i>TEATRO MUSICAL</i> .....	118
TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO NAS UNIVERSIDADES E CENTROS DE TREINAMENTO .....	125
<b>CAPÍTULO 03 - O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DAS HABILIDADES DO PERFORMER</b> .....	<b>136</b>
CONTEXTUALIZAÇÃO DOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM NA CONTEMPORANEIDADE .....	137
TEORIAS DE APRENDIZAGEM E O TREINAMENTO DIGITAL DO ATOR-CANTOR-BAILARINO .....	139
<i>NEUROCIÊNCIA</i> : CONCEITOS E RELAÇÕES NOS PROCESSOS DE APRENDIZAGEM .....	149
NEURÔNIOS-ESPELHO E O PROCESSO DE IMITAÇÃO NA APRENDIZAGEM .....	156
AS EMOÇÕES E O APRENDIZADO PELA PERSPECTIVA DA <i>NEUROCIÊNCIA</i> .....	160
A <i>NEUROCIÊNCIA</i> ATRELADA À TECNOLOGIA NO PROCESSO DE APRENDIZAGEM.....	167
A ATUAL UTILIZAÇÃO DA TECNOLOGIA NO TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO .....	169

<b>CAPÍTULO 04 - A TECNOLOGIA NA CONTEMPORANEIDADE .....</b>	<b>180</b>
CIBERCULTURA, TECNOLOGIA E SOCIEDADE .....	182
O IMPACTO DAS TECNOLOGIAS NAS RELAÇÕES SOCIAIS DO SÉCULO XXI .....	187
A <i>INTELIGÊNCIA ARTIFICIAL</i> E A ROBÓTICA NO DIA A DIA DA CONTEMPORANEIDADE.....	192
TECNOLOGIA ASSOCIADA À EDUCAÇÃO E AO TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO.....	196
DIÁLOGO ENTRE JOGOS, TREINAMENTO E O DESENVOLVIMENTO DE HABILIDADES ARTÍSTICAS .....	203
PESQUISA COM ATORES-CANTORES-BAILARINOS SOBRE A UTILIZAÇÃO DA TECNOLOGIA .....	211
<b>CAPÍTULO 05 - SISTEMA DE TREINAMENTO ARTÍSTICO PARA O ATOR-CANTOR-BAILARINO - <i>START-ACB</i>.....</b>	<b>227</b>
O PROJETO DO <i>START-ACB</i> .....	227
A TECNOLOGIA E O TREINAMENTO AUTODIDATA.....	228
<i>SMARTPHONES</i> , <i>TABLETS</i> E COMPUTADORES PORTÁTEIS COMO FERRAMENTAS DE TREINAMENTO.....	232
O SENSOR <i>KINECT</i> E O RECONHECIMENTO DE MOVIMENTOS EM 3D .....	236
O <i>START-ACB</i> COMO UM SISTEMA DE HIPERMÍDIA ADAPTATIVA .....	241
A <i>GAMIFICAÇÃO</i> ASSOCIADA AO <i>START-ACB</i> .....	245
A <i>TEORIA DO FLOW</i> NO PROCESSO DE ENGAJAMENTO DO <i>START-ACB</i> .....	249
DESIGN DE INTERAÇÃO E MODELAGEM DE DADOS DO <i>START-ACB</i> .....	253
ESPECIFICAÇÃO DAS CATEGORIAS E MODALIDADES ARTÍSTICAS DISPONÍVEIS NO <i>START-ACB</i> .....	265
APRIMORAMENTO E AMPLIAÇÃO DO CONTEÚDO DISPONIBILIZADO NO <i>START-ACB</i> .....	272
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>279</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>283</b>
<b>APÊNDICE I - COMPILAÇÃO DOS DADOS DA PESQUISA COM ATORES-CANTORES- BAILARINOS DO BRASIL E DO REINO UNIDO .....</b>	<b>293</b>
1º SEMESTRE DE 2015 - ALUNOS DA <i>ETMB</i> .....	293
2º SEMESTRE DE 2015 - ALUNOS DA <i>ETMB</i> .....	301
1º SEMESTRE DE 2016 - ALUNOS DA <i>ETMB</i> .....	305
2º SEMESTRE DE 2016 - ALUNOS DA <i>ETMB</i> .....	312
1º SEMESTRE DE 2017 - ALUNOS DA <i>ETMB</i> .....	324
2º SEMESTRE DE 2017 - PROFISSIONAIS BRASILEIROS DE <i>TEATRO MUSICAL</i> .....	336
2º SEMESTRE DE 2017 E 1º SEMESTRE 2018 - DOUTORADO SANDUÍCHE EM LONDRES .....	346
<b>APÊNDICE II - MUSICAL THEATRE COURSES - UK.....</b>	<b>354</b>
<b>ANEXO I - DRAMA UK COMPETENCIES .....</b>	<b>356</b>

## INTRODUÇÃO

---

Durante o início da minha preparação para atuar, cantar e dançar em espetáculos de *Teatro Musical* em Brasília, deparei-me com a enorme dificuldade em encontrar um treinamento especializado em musicais que atendesse às minhas necessidades de aperfeiçoamento enquanto ator-cantor-bailarino<sup>1</sup> e que potencializasse e integrasse as múltiplas habilidades de atuação, de canto e de dança dentro desses espetáculos. Esse primeiro impasse levou-me a ingressar no curso de *Artes Cênicas* na *Universidade de Brasília (UnB)* - onde graduei em *Licenciatura* e em *Bacharelado em Interpretação Teatral* -, com o intuito de aprimorar as minhas técnicas de interpretação para levar ao *Teatro Musical*, como forma de incrementar as aulas de canto e de dança que eu fazia em outras instituições<sup>2</sup> para, a partir dessas múltiplas experiências, poder juntá-las futuramente nas produções musicais que eu almejava realizar.

Agregando essa dificuldade em encontrar um treinamento especializado em *Teatro Musical* com a minha proximidade com intérpretes que estavam sendo contratados para performar em musicais profissionais nas cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro - os maiores pólos de produção de *Teatro Musical* profissional no país -, a partir da graduação passei a questionar como havia sido a formação e a preparação desses atores-cantores-bailarinos brasileiros que estavam trabalhando nessas cidades. Realizei então uma pesquisa para a monografia de conclusão da graduação para fazer esse levantamento da formação que esses intérpretes haviam tido ao longo das suas carreiras, chegando à conclusão de que existiam poucas escolas especializadas em *Teatro Musical* no país e que a maioria dos atores-

---

<sup>1</sup> Utilizo desde a dissertação de mestrado o termo *ator-cantor-bailarino* para designar o intérprete que deseja se especializar em *Teatro Musical*, levando-se em consideração que este artista necessita de um treinamento específico que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, além da mescla dessas habilidades para serem executadas ao mesmo tempo em uma performance de *Teatro Musical* (MUNDIM, 2014, p. 18). Ao buscar outros autores que também se utilizam deste termo, foi encontrado um artigo de 2012 de Neyde Veneziano, no qual ela menciona que “os atores-cantores-bailarinos ainda não vêm da Universidade. Eles emergem das poucas, mas eficientíssimas, escolas técnicas. Sabem sapatear, cantar e (muitos deles) sabem interpretar” (VENEZIANO, 2012, p. 43). Foi identificada também uma referência aproximada utilizada por Mirna Rubim, que se utiliza do termo *ator-cantor de musical* em seu artigo de 2010: “Indispensável ao ator-cantor de musical é a aula de dança (de preferência ballet clássico seguido das outras modalidades mais comuns ao musical - jazz, sapateado e dança contemporânea)” (RUBIM, 2010, p.46).

<sup>2</sup> Disponibilizo o *link* para o meu currículo Lattes (<http://goo.gl/nrujSh>) e para o meu portfólio completo (<https://goo.gl/GrpgWG>), contendo o nome de todas as instituições onde pude aprimorar as habilidades relacionadas ao *Teatro Musical* e todas as produções que realizei enquanto ator-cantor-bailarino, diretor, produtor, pesquisador e professor ao longo de minha jornada.

cantores-bailarinos brasileiros de musical havia se especializado através da prática das montagens profissionais, sem nenhum treinamento específico realizado anteriormente nesta vertente teatral. A base da formação dos principais intérpretes dos musicais em cartaz no país havia sido por aulas de canto individuais, separadas das aulas de dança, assim como das de teatro, sendo cada uma dessas aulas realizadas em suas respectivas escolas especializadas, sem nenhum treinamento específico para auxiliar a junção de todas essas habilidades. Poucos foram também os profissionais que dedicaram os seus estudos a um maior aprofundamento na área de interpretação teatral ou que chegaram a frequentar uma das recentes escolas especializadas em *Teatro Musical* no país (MUNDIM, 2011, p. 29 - 35).

Seguindo esta motivação para um maior entendimento a respeito do treinamento do ator-cantor-bailarino e dando continuidade à pesquisa realizada na graduação, procurei organizar na dissertação de mestrado uma contextualização do *Teatro Musical* na contemporaneidade<sup>3</sup>, levantando alguns conceitos e mapeando o treinamento do intérprete que deseja se especializar nesta corrente teatral. Para isso, foram analisados alguns dos cursos considerados referência no Brasil e nos Estados Unidos (EUA), cujo foco fosse o treinamento e a preparação do ator-cantor-bailarino, como a *Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB)*, a *4act* de São Paulo, a *Broadway Dance Center (BDC)* de Nova Iorque, a *American Musical and Dramatic Academy (AMDA)* com sede em Los Angeles e Nova Iorque e a *New York University, Tisch School of the Arts (NYU)*, também de Nova Iorque.

Escrevi ainda sobre alguns musicais que são montados na contemporaneidade e as habilidades técnicas exigidas dos profissionais que participam desses espetáculos, em uma tentativa de se traçar um paralelo entre as habilidades específicas exigidas desses atores-cantores-bailarinos e o conceito do ensino e aprendizagem por meio da teoria das *Inteligências Múltiplas* proposta por Howard Gardner. Realizei também uma aproximação entre o *Teatro Musical*, a *Tragédia Grega* descrita por Friedrich Nietzsche e a ideia da *Obra de Arte Total*, de Richard Wagner, que resultaram em uma reflexão histórica das transformações e das principais referências que levaram à vertente de *Teatro Musical* que se conhece atualmente (MUNDIM, 2014, p. 23 - 35).

---

<sup>3</sup> O termo contemporaneidade está sendo utilizado ao longo deste trabalho em seu sentido cronológico, representando o tempo presente. Giorgio Agamben define o artista contemporâneo como aquele que olha além do que está acontecendo em seu tempo, olha para o que está no escuro da atualidade, olha para o que está à frente (AGAMBEN, 2009, p. 62 - 63). Mas, apesar de considerarmos o *Teatro Musical* como uma vertente teatral contemporânea no sentido dado por Agamben, não faz parte do escopo deste trabalho nos aprofundarmos nessa questão, e trataremos o contemporâneo como aquilo que está sendo produzido na atualidade do tempo presente.

Tomado pelas semelhanças entre o *Teatro Musical*, a *Tragédia Grega* e a *Obra de Arte Total*, que se valiam também da mistura e utilização de diversas modalidades artísticas, procurei fazer essa associação das múltiplas habilidades dos atores-cantores-bailarinos contemporâneos de *Teatro Musical* com o foco que era dado nas variadas habilidades dos atores que atuaram tanto na *Tragédia Grega* quanto na *Obra de Arte Total*. Wagner se utilizava da expressão “três irmãs” durante todo o seu texto para designar a dança, a música e a poesia, além de sempre se referir a elas como sendo as mais nobres musas do homem artista. Elas seriam a expressão do amor do homem e utilizá-las seria como atingir o “ímpeto para a liberdade”, o impulso vital que moveria o homem rumo à satisfação de todas as suas carências vitais enquanto ser humano. E não utilizá-las seria algo que privaria o artista de atingir o ápice de suas representações (WAGNER, 2003, p. 51 - 53).

Na pesquisa de mestrado, chegamos à questão de que, assim como a *Obra de Arte Total*, o *Teatro Musical* não se limita a nenhuma modalidade artística, utilizando-se primeiramente do teatro, da música e da dança em seus espetáculos, mas aberto também para a mescla com elementos do audiovisual, cinema, pinturas, esculturas, além de técnicas circenses, mágica, artes marciais e até mesmo da ginástica olímpica. Dos atores-cantores-bailarinos seria exigido cada vez mais o aperfeiçoamento das técnicas de interpretação, de canto e de dança, além de algumas técnicas específicas como balé clássico, jazz, sapateado e técnicas acrobáticas, demandando um maior preciosismo das habilidades e do treinamento desses profissionais.

Fazendo a ligação com as habilidades do ator descritas por Wagner, a completa absorção das três modalidades - dança, música e poesia -, ou seja, o máximo desenvolvimento das habilidades de dança, canto e interpretação pelo ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, fariam dele um intérprete livre e ao mesmo tempo preparado para os espetáculos que estaria atuando. Wagner descrevia, já no século XIX, a importância de não se limitar os sentidos dos intérpretes. E o treinamento de cada um desses sentidos e das capacidades para superar os próprios limites é algo que podemos aplicar atualmente no treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*. O intérprete deve estar preparado para poder explorar ilimitadamente as suas habilidades e, desta forma, buscar o virtuosismo para incrementar o espetáculo com a máxima exuberância que se pode ter para levar o público ao encantamento e à experimentação sensorial esperada ao se assistir essas obras.

E ao se falar nesse intérprete de múltiplas habilidades, ainda na dissertação iniciei uma tentativa de relacionar o treinamento do ator-cantor-bailarino e o aprendizado de suas competências por meio da teoria das *Inteligências Múltiplas*, uma vez que o intérprete de

*Teatro Musical* precisa do aprimoramento de várias habilidades simultâneas, que estavam diretamente ligadas às múltiplas inteligências descritas por Gardner. Segundo seus estudos, todos os seres humanos possuiriam quantidades variadas das *Inteligências Múltiplas* e cada um as combinaria e utilizaria de forma particular, de acordo com suas experiências e circunstâncias pessoais.

O aprendizado e o desenvolvimento de múltiplas habilidades podem ser analisados segundo esta teoria, mas as inteligências não necessariamente estão dissociadas umas das outras. Elas estão amplamente correlacionadas e são separadas na teoria apenas para uma análise mais específica e para um melhor entendimento das capacidades cognitivas pessoais de cada ser humano. Segundo Gardner, o estudo das inteligências não deve se limitar à classificação apresentada em sua teoria das *Inteligências Múltiplas*, mas esta categorização pode ser considerada um bom caminho para o estudo do aprendizado humano. E foi seguindo esta teoria que, no mestrado, foi feita a relação com o treinamento e o aprendizado das várias habilidades exigidas do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*.

Conforme explicitado anteriormente, a questão relativa ao treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* tem rondado a minha jornada acadêmica desde o início, além de permear a minha vida profissional, uma vez que o foco do meu treinamento pessoal enquanto ator-cantor-bailarino é o *Teatro Musical*. Durante a finalização da dissertação de mestrado, deparei-me com novos questionamentos que me levaram à necessidade de dar continuidade à pesquisa a respeito do treinamento desse tipo de profissional, em especial com relação ao preciosismo crescente solicitado de suas habilidades artísticas, uma vez que é exigido um refinamento técnico do ator-cantor-bailarino cada vez mais apurado no *Teatro Musical* contemporâneo, tanto na dança e no canto quanto na interpretação, que tem um papel fundamental dentro dessa vertente teatral.

Como o número de profissionais habilidosos que têm se preparado para atuarem em *Teatro Musical* vem crescendo no Brasil a cada ano, a escolha do elenco ideal para cada espetáculo tem se tornado uma busca ainda mais refinada. Para alguns papéis dentro dos musicais, são exigidas determinadas habilidades técnicas e um virtuosismo por parte dos atores-cantores-bailarinos em diversas áreas da dança, do canto, da interpretação e até mesmo do circo. Com o crescimento do número de escolas especializadas em prover treinamentos específicos para o *Teatro Musical* no país, as possibilidades de estudo e preparação desses profissionais têm aumentado e os atores-cantores-bailarinos já encontram treinamentos mais compatíveis com as necessidades de desenvolvimento das suas habilidades exigidas para essa vertente teatral.



O intuito da continuidade da pesquisa no doutorado foi justamente o de ampliar o conhecimento e o entendimento de como tem sido realizado o treinamento dos atores-cantores-bailarinos no Brasil e de como as múltiplas habilidades exigidas desses profissionais que pretendem se especializar em diversas linguagens artísticas influenciam o trabalho de preparação, de estudo e de pesquisa desses artistas. A preocupação com um alto nível técnico no desenvolvimento dessas aptidões me levou à percepção de outra questão que acredito ser de suma importância na contemporaneidade e que se tornou o fio condutor que permeia toda esta pesquisa: a utilização dos dispositivos tecnológicos na aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*.

Como a minha primeira formação acadêmica foi o *Bacharelado em Ciência da Computação*, também pela *UnB*, meu contato com os aparatos tecnológicos é tão constante quanto o treinamento em *Teatro Musical*. E essa percepção do crescimento do uso da tecnologia tanto em meu treinamento pessoal quanto no dos atores-cantores-bailarinos que acompanhei ao longo da minha jornada, instigou-me a pensar sobre novos processos híbridos de treinamento que pudessem interligar as *Artes Cênicas* com a *Ciência da Computação*, permitindo um campo de pesquisa que abarcasse essas duas áreas do conhecimento em prol de uma abordagem de treinamento do ator-cantor-bailarino que se apropriasse das recentes evoluções tecnológicas na proposição de novas ferramentas a serem utilizadas no processo de aprendizagem e desenvolvimento das habilidades do performer<sup>4</sup> contemporâneo.

Esta percepção e investigação das influências tecnológicas no campo das artes instigou a busca por um aprofundamento na análise desta influência do uso das tecnologias no processo de ensino e aprendizagem desses profissionais de *Teatro Musical*, levando em consideração também a experiência dos professores, atores, cantores, bailarinos, performers, diretores e outros profissionais das *Artes Cênicas* ligados ao treinamento de habilidades artísticas que já usufruem da tecnologia em seus cotidianos de treinamento, além de analisar os resultados estéticos influenciados por esta utilização.

Inevitavelmente iremos nos deparar nesta pesquisa com o uso das tecnologias nos resultados estéticos das artes - apesar da utilização desses elementos como finalidade estética não ser o foco da pesquisa, mas sim a utilização como ferramenta de estudo -, especialmente

---

<sup>4</sup> *Performer* - substantivo de dois gêneros (masculino e feminino) - [artes] artista que realiza uma performance - plural: performers (PRIBERAM, 2018). O mesmo que *Artista Performático*: a) aquele que, na realização de um espetáculo, faz uso de várias modalidades artísticas, atuando como ator, cantor, dançarino, etc.; b) aquele que não interpreta um papel, mas age no próprio nome, podendo interagir com o público com sua verdadeira identidade, seguindo um roteiro ou improvisando (MICHAELIS, 2018). Nesta pesquisa estaremos utilizando a palavra *performer* para referenciar este artista performático que faz uso de várias modalidades artísticas na realização do espetáculo.

pelo grande uso que tem sido feito na contemporaneidade, e no quanto isso também influencia a utilização dos dispositivos tecnológicos no cotidiano do ator-cantor-bailarino. Ferramentas tecnológicas que estão modificando não apenas os treinamentos dos artistas, mas também a relação da sociedade como um todo, possibilitando outras formas de interação interpessoal e outros meios de exploração da relação entre o ensino e a aprendizagem.

E as observações que são realizadas nesta tese se dão tanto com relação aos estudantes e profissionais brasileiros que pude acompanhar de perto nos meus trabalhos em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, quanto com os estudantes e profissionais londrinos que acompanhei no período em que realizei o *Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior*<sup>5</sup> (PDSE) - oferecido pela *Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior*<sup>6</sup> (CAPES). Através do PDSE, pude passar o segundo semestre de 2017 e o primeiro de 2018 em Londres, na *Royal Central School of Speech and Drama - University of London (RCSSD)*, aprimorando minha pesquisa e tendo um contato com uma universidade que possui cursos de graduação e pós-graduação em *Teatro Musical*, uma experiência que eu não poderia realizar no Brasil, tendo em vista a inexistência de cursos superiores de *Teatro Musical* no país. Na RCSSD, eles dividem o ano letivo em três termos - *Spring, Summer e Autumn* -, sendo que pude acompanhar dois desses termos, o *Autumn Term 2017* e o *Spring Term 2018*, tendo aulas no *PhD Research Degree Programme* - através das *Research Training Sessions* - e ainda acompanhando as aulas de *Acting Through Song*<sup>7</sup> das turmas de 1º e 2º ano do curso de *BA<sup>8</sup> Acting - Musical Theatre*.

---

<sup>5</sup> O *Programa Institucional de Doutorado Sanduíche no Exterior* é um programa institucional da CAPES com o objetivo de apoiar a formação de recursos humanos de alto nível por meio da concessão de cotas de bolsas de *Doutorado Sanduíche* às Instituições de Ensino Superior (IES) e de Pesquisa que possuam curso de Doutorado com nota igual ou superior a 3, obtida na última Avaliação Quadrienal. As bolsas são destinadas aos alunos regularmente matriculados nos cursos de doutorado das IES participantes (CAPES, 2018).

<sup>6</sup> A *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior* é uma fundação do *Ministério da Educação (MEC)* do Brasil que desempenha papel fundamental na expansão e consolidação da pós-graduação *stricto sensu* (Mestrado e Doutorado) em todos os estados da Federação. Em 2007, passou também a atuar na formação de professores da educação básica ampliando o alcance de suas ações na formação de pessoal qualificado no Brasil e no exterior. As atividades da CAPES podem ser agrupadas nas seguintes linhas de ação, cada qual desenvolvida por um conjunto estruturado de programas: avaliação da pós-graduação *stricto sensu*; acesso e divulgação da produção científica; investimentos na formação de recursos de alto nível no país e no exterior; promoção da cooperação científica internacional; indução e fomento da formação inicial e continuada de professores para a educação básica nos formatos presencial e a distância (CAPES, 2018). O presente trabalho foi realizado com apoio da *Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001*.

<sup>7</sup> *Acting Through Song* pode ser traduzido para o português como *Atuação Através da Música*, que é uma abordagem utilizada para interpretar e contar a história de um personagem através de uma canção dentro do *Teatro Musical* - e não apenas cantá-la tecnicamente bem.

<sup>8</sup> *BA* é uma qualificação de level 6 no *Framework for Higher Education Qualifications* na Inglaterra, País de Gales e Irlanda do Norte, contemplando um mínimo de 120 créditos (RCSSD, *BA Acting Musical Theatre Program*, 2017, p. 02).

No decorrer do meu próprio treinamento e durante as inúmeras observações que realizei em minhas aulas e em minhas pesquisas, comecei a analisar o quanto o uso dessas tecnologias se faz presente atualmente nas salas de ensaio e o quanto isso tem influenciado tanto a forma de se dar aula quanto de se estudar aspectos que antes eram trabalhados ao vivo diretamente com um professor. Atualmente já podemos observar aulas sendo dadas de forma síncrona e *online* por meio de aplicativos de vídeo-chamadas - como o *Skype* e *Whatsapp* - e até mesmo vídeo-aulas gravadas e colocadas nas plataformas de vídeo *online* - como o *YouTube* (Figura 1) e o *Vimeo* - para serem acessadas posteriormente de forma assíncrona pelos usuários. Além disso, ainda podemos observar a crescente utilização das gravações realizadas pelos celulares dos próprios alunos para o aprendizado e estudo posterior, a exemplo das filmagens das aulas de canto e das coreografias das aulas de dança, que são utilizadas para serem lembradas e estudadas além do horário da aula presencial, como tem sido comumente realizado pelos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*.

#### Advanced Beginner Tap Dance Lessons REPRODUZIR TODOS



Thumbnail	Video Title	Duration	Views	Time
	#1 Advanced Beginner Lesson 1 by Rod Howell fro...	54:48	24 mil visualizações	5 anos atrás
	#2 Advanced Beginner Tap Dance Lesson with Rod...	53:12	11 mil visualizações	5 anos atrás
	#3 Advanced Beginner Tap Dance Lesson with Rod...	41:32	5,9 mil visualizações	5 anos atrás
	#4 Advanced Beginner Tap Dance Lesson with Rod...	46:08	7,3 mil visualizações	5 anos atrás

#### Intermediate Tap Dance Lessons REPRODUZIR TODOS



Thumbnail	Video Title	Duration	Views	Time
	New #1 Intermediate Tap Dance Lesson by Rod Howell	23:29	21 mil visualizações	4 anos atrás
	New #2 Intermediate Tap Dance Lesson by Rod Howell	32:22	8,7 mil visualizações	4 anos atrás
	New #3 Intermediate Tap Dance Lesson by Rod Howell	27:50	9 mil visualizações	4 anos atrás
	New #4 Intermediate Tap Dance Lesson by Rod Howell	32:39	6,5 mil visualizações	4 anos atrás

**Figura 1 - Exemplo de aulas de sapateado disponíveis no YouTube pela *UnitedTaps.com*<sup>9</sup>**

<sup>9</sup> As aulas de sapateado da *UnitedTaps.com* - ministradas por Rodney Howell - foram acessadas pelo YouTube no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/channel/UC5Q8e9-uutVZmiwAcEHKuzA> - acesso em agosto de 2018.

A grande presença da tecnologia no cotidiano de nossa sociedade e da sua conseqüente apropriação nos ambientes de aprendizagem e treinamento de habilidades artísticas nos levou à hipótese que defendemos nessa tese: a utilização de dispositivos tecnológicos no treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, na aprendizagem de suas habilidades e em suas performances tem sido realizada de forma ampla pelos estudantes e profissionais, mas muitas vezes sem critérios e de maneiras não muito eficientes para o desenvolvimento das competências necessárias para o profissional dessa área do conhecimento. E, por isso, a busca por ferramentas que possam sistematizar o treinamento deste performer, proporcionando uma potencialização do uso dessas tecnologias na preparação do ator-cantor-bailarino contemporâneo, gerando ainda transformações no sistema de ensino e aprendizagem de habilidades relacionadas a essa vertente teatral e a possibilidade de acesso *online* aos treinamentos pelos performers de diversas regiões do mundo são as principais suposições do desenvolvimento desta pesquisa.

Esta teoria nos leva a algumas perguntas primordiais que permeiam toda a nossa investigação e que tentaremos ou respondê-las ao longo do trabalho ou suscitar novos questionamentos que possam se desmembrar em novos estudos e trabalhos futuros a partir dos desdobramentos dessas questões: 1 - Como podemos ampliar as possibilidades de uso das tecnologias para o aprimoramento do treinamento das habilidades artísticas dos profissionais das *Artes Cênicas*, em especial do *Teatro Musical*, no qual é exigido um apuro técnico muito aguçado no canto, na dança e na interpretação? 2 - De que maneira esses dispositivos tecnológicos estão mudando a forma como estudamos, treinamos e assistimos aos espetáculos das *Artes Cênicas* na contemporaneidade, e como essas mudanças tendem a aumentar com o desenvolvimento tecnológico que tem acontecido nas últimas décadas? 3 - De que forma as universidades e os centros de treinamento (escolas técnicas, cursos especializados, etc.) podem agregar a utilização dos aparatos tecnológicos e das redes sociais digitais para potencializar - e transformar - os treinamentos que oferecem? 4 - Como podemos sistematizar a utilização dos dispositivos tecnológicos em ferramentas digitais que facilitem o acesso aos treinamentos e à interação entre os alunos, professores e profissionais de *Teatro Musical* ao redor do mundo, ampliando as oportunidades de diálogo, pesquisa e desenvolvimento desta vertente teatral?

Assim, os principais objetivos apresentados por este trabalho são os de entender as demandas do *Teatro Musical* na contemporaneidade e analisar como tem sido o treinamento dos atores-cantores-bailarinos, considerando a minha experiência prática e observacional enquanto ator-cantor-bailarino, diretor, pesquisador, professor e produtor no Brasil e ator-

cantor-bailarino e pesquisador no Reino Unido. Além disso, temos como objetivo utilizar a tecnologia como ferramenta não apenas para o aprimoramento das habilidades do performer, mas como instrumento para a pesquisa de novas formas de treinamento, possibilidades de conexão com o corpo e de comunicação com a plateia. Esta pesquisa pretende estabelecer a sistematização de novos caminhos que possam ser utilizados para ampliar o uso dos aparatos tecnológicos na capacitação do ator-cantor-bailarino e abrir o diálogo entre os diversos centros de treinamento espalhados pelo mundo, de modo a possibilitar o acesso a ferramentas digitais *online* e a uma expansão do processo de desenvolvimento das habilidades técnicas e artísticas desses profissionais, através da proposição do *Sistema de Treinamento Artístico para o Ator-Cantor-Bailarino*, o *STArt-ACB*.

No primeiro capítulo deste trabalho, faremos uma contextualização do *Teatro Musical* na contemporaneidade, para definirmos as características dessa vertente teatral que estaremos argumentando ao longo de toda a tese. Serão apresentadas algumas das influências ao longo da história que levaram ao formato que é utilizado nas produções contemporâneas, retomando as influências da música no teatro desde as *Tragédias Gregas* até o *Teatro de Revista* no Brasil, chegando aos musicais atualmente produzidos na *Broadway* - em Nova Iorque - e no *West End* - em Londres. Falaremos também sobre a questão do *business* e da *Indústria Criativa* por detrás de um musical, que se faz tão importante quanto a questão artística na criação e execução de um espetáculo desta perspectiva teatral.

Serão detalhadas ainda as características da música, da dança e da interpretação como vias de comoção da plateia, destacando as peculiaridades da atuação na conexão entre todos os elementos do *Teatro Musical*. Além disso, apresentaremos ainda uma explicação da *Neurociência* acerca dos neurônios-espelho com relação à evocação de emoções e à poderosa resposta afetiva que a música provoca no cérebro humano, a fim de compreendermos melhor o processo de encantamento, imersão e mergulho da plateia nas histórias contadas pelos musicais.

Em seguida, no segundo capítulo, faremos um breve levantamento histórico para contextualizar o treinamento do ator e analisar a influência do desenvolvimento tecnológico no trabalho de alguns pensadores das *Artes Cênicas*, desde Aristóteles até os diretores da contemporaneidade. Ao buscarmos os primórdios da representação no teatro grego, nos deparamos com a perspectiva da poética de Aristóteles e sua definição da arte da atuação como sendo uma *mimese* da vida real enquanto produção de uma nova realidade viva no palco ao invés de uma mera imitação do mundo real. Realidade esta que implica em uma constante presença do ator no palco, na qual relacionaremos com as competências do ator-cantor-

bailarino de *Teatro Musical* e sua constante atenção às habilidades de canto, dança e interpretação em cena.

Passaremos por alguns outros pensadores que tiveram papel fundamental na instauração do treinamento do ator como ferramenta importante para o desenvolvimento do teatro e para o avanço dos sistemas de treinamento aplicados nas universidades e centros de treinamento tanto nos EUA quanto na Europa. Apresentaremos sinteticamente a relação de Rudolf Laban com Aristóteles, o *Método* de Constantin Stanislavski<sup>10</sup>, além de alguns aspectos específicos de outras influências práticas e teóricas que são estudadas e utilizadas como referência no treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo na *RCSSD*, como Vsevolod Meyerhold, Michael Chekhov, Jerzy Grotowski, dentre outros. Apesar das controvérsias existentes entre os treinamentos envolvendo um enfoque físico, psicológico ou psicofísico nas correntes desses pensadores e diretores teatrais, o ponto que será discutido neste capítulo é a importância que o treinamento do ator recebeu a partir do século XIX na busca por um teatro “convicente” e que proporcione o mergulho da plateia no espetáculo apresentado. E como essas diferentes abordagens podem ser aplicadas no *STArt-ACB*, atrelando os aparatos tecnológicos na sistematização desses treinamentos dentro do aplicativo, a partir da tecnologia disponibilizada na contemporaneidade.

Traremos ainda algumas especificidades do treinamento do ator-cantor-bailarino para o *Teatro Musical* e faremos uma primeira aproximação das emoções com o intelecto pela perspectiva da *Neurociência*. O intuito é compreender como a atividade das funções neurais e comportamentais do ser humano podem ampliar o leque de possibilidades dentro do estudo do movimento e das técnicas, teorias e treinamentos dos atores-cantores-bailarinos nas diversas modalidades artísticas. A partir desta compreensão, tornar mais consciente o processo de aprendizagem e desenvolvimento das competências desses profissionais, a fim de atingirmos um nível ainda mais elevado de acurácia e presença cênica a partir da assimilação desses novos conhecimentos científicos no treinamento do performer.

No terceiro capítulo ampliaremos o diálogo com a *Neurociência* e com algumas teorias de aprendizagem para compreendermos melhor como funciona o aprendizado de habilidades cognitivas no corpo humano e qual o papel do sistema nervoso nesse processo. O intuito é, a partir desses conhecimentos, encontrar possibilidades que possam auxiliar o

---

<sup>10</sup> *Константи́н Серге́евич Станисла́вский*, traduzido comumente para *Konstantin Stanislavsky* (sendo possível também traduzir como *Constantin Stanislavski*) a partir do nome artístico completo *Konstantin Sergeevich Stanislavsky*. Seu nome original é *Konstantin Sergeevich Alekseyev* (BRITANNICA, 2018). Devido à utilização de referências em inglês e em português que utilizavam as duas grafias para o nome deste autor em específico, fez-se necessária a inclusão desta nota para evitar possíveis confusões com relação à grafia correta de seu nome.

aprendizado e a prática das habilidades do ator-cantor-bailarino por intermédio da observação, da repetição e da imitação de movimentos que estamos propondo com o projeto do *STArt-ACB*. Apontaremos novamente a teoria a respeito dos neurônios-espelho, desta vez associada ao processo de aprendizagem de habilidades através da imitação e no quanto estas funções do nosso cérebro propiciaram o desenvolvimento de um “instinto para aprender” que foi responsável pelo desenvolvimento de nossa espécie e de nossas inteligências. E no quanto podemos nos beneficiar deles na utilização do *software* proposto por este trabalho.

Passando para o quarto capítulo, faremos uma contextualização da tecnologia e dos benefícios que o seu desenvolvimento tem proporcionado à sociedade contemporânea e às relações pessoais e profissionais das mais diversas áreas do conhecimento. Sem descartar completamente toda a amplitude de sentidos contidos na palavra tecnologia, consideraremos primordialmente ao longo do trabalho a tecnologia como sendo os dispositivos tecnológicos que auxiliam no treinamento do ator-cantor-bailarino como ferramenta de estudo, aprendizado e auto-observação, como celulares, *smartphones*, *tablets*, computadores, projetores, redes *online* e todas as interações tecnológicas do mundo digital que têm sido amplamente utilizadas pelo teatro e pela sociedade contemporânea.

Apresentaremos ainda um apanhado acerca das minhas experiências em salas de aula e nos ensaios de espetáculos de *Teatro Musical*, tanto com relação à observação feita com meus alunos a partir da utilização dos aparatos tecnológicos em aula, quanto com relação às atividades que propus utilizando a interação das mídias digitais que estavam à nossa disposição durante os ensaios. Será relacionado também com o ponto de vista dos próprios estudantes e profissionais da área acerca da utilização da tecnologia em seus treinamentos, através de dados coletados a partir de questionários *online* que realizei tanto com meus alunos no Brasil quanto com os dados dos estudantes de *Teatro Musical* que acompanhei em Londres, além das respostas de profissionais que atuam no Brasil e no Reino Unido que pude coletar ao longo de todo o doutorado.

Esta pesquisa qualitativa com os alunos, professores e profissionais de *Teatro Musical* foi realizada com meus alunos na *ETMB* ao final de cada semestre, durante os anos de 2015 e 2017, e com os alunos, professores e profissionais de Londres no último semestre de 2017 e no primeiro de 2018. A compilação dos dados e a análise dos resultados da pesquisa serão apresentadas ainda no quarto capítulo, agregando à análise da utilização da tecnologia em todo o processo de aprendizado e desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino na contemporaneidade.

Por fim, no quinto capítulo, especificaremos o projeto conceitual do *STArt-ACB*, com a apresentação das tecnologias utilizadas na idealização do *software* e com a descrição das possibilidades de aplicações disponíveis para o desenvolvimento das habilidades dos atores-cantores-bailarinos. Elencaremos os meios de interação que o aplicativo possibilita entre os alunos, professores e profissionais de *Teatro Musical*, além de detalharmos os métodos de captura de som e movimentos tridimensionais (3D) que o *Kinect*<sup>11</sup> viabiliza na utilização da parte automatizada do sistema e na competição proporcionada pela categoria *Game*. Por ser um sistema que custa muito dinheiro para ser implementado, devido à necessidade de um trabalho em conjunto de diversos profissionais especializados tanto em desenvolvimento de *software* quanto em ensino e aprendizagem de habilidades de canto, dança e interpretação, apresentaremos apenas o projeto conceitual de desenvolvimento deste aplicativo, para ser efetivamente concretizado em um trabalho futuro. Neste momento, ficaremos apenas com as especificações técnicas e teóricas por detrás dos requisitos do sistema e dos detalhamentos dos treinamentos, exercícios e jogos que podem ser adicionados ao banco de dados do aplicativo.

O *STArt-ACB* é planejado como um sistema de hipermídia adaptativa, para ser ajustado às necessidades dos usuários dos mais diversos níveis de experiência, possibilitando que a utilização do sistema seja estimulante e desafiadora tanto para o aprendiz quanto para o profissional de *Teatro Musical* que se utilizar das funcionalidades que o programa apresenta. O *software* se utiliza dos princípios da *Gamificação* em sua estrutura, não apenas na categoria do *Game*, mas também nas categorias *Treinamento* e *Exercícios*, utilizando todas as mecânicas do ato de se jogar em um contexto de não-jogo, propiciando a motivação, o engajamento e o estado de *flow* ao se utilizar as funções que o sistema disponibiliza.

O mote principal do projeto do *STArt-ACB* está no caráter educacional que o aplicativo apresenta, indo muito além do jogo e do entretenimento - que o sistema também propicia. O aprendizado e o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino são os pontos que permeiam todas as funcionalidades do aplicativo, em que o estímulo da vontade de aprender e de desenvolver as competências do usuário são os norteadores das atividades propostas em suas categorias. Até mesmo na categoria *Game*, na qual a competitividade também está diretamente ligada ao desenvolvimento das habilidades com o intuito de se

---

<sup>11</sup> *Kinect* é um sensor de movimentos desenvolvido pela *Microsoft* - em parceria com a empresa *PrimeSense* - para PCs com sistema operacional *Windows* e para os videogames *Xbox 360* e *Xbox One* (MICROSOFT, 2016). O projeto prevê a utilização da tecnologia por detrás do *Kinect* para a captura e análise dos movimentos e da voz do ator-cantor-bailarino que se utilizar do *STArt-ACB*, conforme será melhor detalhado mais à frente neste trabalho.



ganhar determinada competição ou de se conseguir um melhor posicionamento no ranqueamento que o *software* disponibiliza.

Trazer esta mescla entre a tecnologia e o treinamento do ator-cantor-bailarino se faz de extrema importância no cenário contemporâneo atual, especialmente pela imersão que os cidadãos da nossa sociedade vivem atualmente com os aparatos tecnológicos em todos os âmbitos de suas vidas. Desde o celular na “palma da mão”, com acesso ilimitado à informação disponível na *internet*, passando pelas redes sociais digitais, que têm transformado a forma com a qual os indivíduos têm pautado suas relações interpessoais, até chegarmos ao sistema de educação formal que, apesar de ainda apresentar muitas resistências na adaptação de seu formato de ensino, já começa a galgar novas possibilidades de transformações no sistema educacional a partir do incremento de dispositivos tecnológicos em suas instituições.

A proposta de um *software* que visa sistematizar a utilização da tecnologia para um melhor aproveitamento no processo de ensino e aprendizagem das habilidades artísticas dos performers contemporâneos tem o intuito não apenas de inovar os meios de treinamento do intérprete, mas também de se utilizar da tecnologia de forma proveitosa e efetiva neste processo. Acompanhar o desenvolvimento técnico e científico que ocorre na contemporaneidade em prol de gerar alternativas no processo de treinamento do ator-cantor-bailarino se faz de extrema necessidade, de modo que as transformações e adaptações no sistema de treinamento possam se refletir em seus resultados estéticos, propiciando uma maior imersão do público na performance apresentada, além da criação de espetáculos que dialoguem com as transformações sociais - e digitais - que vêm acontecendo a partir da imersão dos aparatos tecnológicos em todos os âmbitos de nossas vidas.

## **CAPÍTULO 01 - O *TEATRO MUSICAL* NA CONTEMPORANEIDADE**

---

### **De que *Teatro Musical* estamos falando?**

Em busca de um entendimento e contextualização do *Teatro Musical* na contemporaneidade, uma das questões que se mostrou necessária foi encontrar uma definição desta vertente teatral, delinear suas especificidades e traçar as necessidades das atuais produções em andamento. Delimitar sobre qual *Teatro Musical* estamos discutindo foi primordial para o entendimento das demandas que recaem sobre as habilidades exigidas do ator-cantor-bailarino e para levantarmos como o *STArt-ACB* pode estar melhor dialogando com essa perspectiva teatral e com o treinamento das habilidades desses profissionais.

Analisando pesquisadores brasileiros que discorrem sobre o *Teatro Musical* nas universidades do país, um dos primeiros nomes encontrados foi o da pesquisadora Tânia Brandão, que trata o *Teatro Musical* como uma forma contemporânea que se esforça para proporcionar o diálogo entre texto, música e encenação, sem distanciá-los, fundi-los ou reduzi-los a um denominador comum. Esta definição abrangeria todas as produções feitas com o objetivo de se contar uma história ou mostrar uma ação através da dramatização, do relato e da música combinados harmoniosamente, em diferentes graus, em que os sentidos lógico e estético se perderiam caso as partituras fossem eliminadas do espetáculo. Segundo Brandão, essas combinações harmoniosas de todos esses elementos foram observadas ao longo da história do teatro no Brasil, passando desde o *Teatro de Revista* e as *Operetas* até as *Comédias Musicais* e *Dramas Musicais* - o que se chama hoje simplesmente de *Teatro Musical*, no qual os melhores exemplos seriam os musicais contemporâneos apresentados na *Broadway* (BRANDÃO, 2010, p. 11 - 15).

A história do *Teatro Musical* no Brasil será brevemente apresentada mais à frente, com referência à pesquisa de Neyde Veneziano, que escreve sobre essa vertente teatral, mais especificamente sobre o *Teatro de Revista*, que ela considera um gênero do *Teatro Musical* ao lado do *Vaudeville*, do *Musichall*, do *Cabaret*, da *Opereta* e da *Burleta* (VENEZIANO, 2006, p. 75 - 77). Essa discussão a respeito do enquadramento do *Teatro Musical* como um gênero teatral ou um formato, e sobre a diferença entre esses outros gêneros descritos por Veneziano

levam justamente ao ponto que estamos buscando definir neste capítulo. Quando falamos de *Teatro Musical*, o que está sendo levado em consideração?

Millie Taylor (2016) define o *Teatro Musical* como a combinação de música, espetáculo visual e texto falado que é performado ao vivo nos teatros, não sendo possível ser mais específico do que isso devido à enorme diversidade de trabalhos que existem atualmente no *Teatro Musical*:

Os trabalhos e as performances de *Teatro Musical* variam muito. Alguns têm muito pouca dança, apesar de sua espetacularidade estar em outros aspectos, como o musical *The Lion King*; já outros contam a sua história através da dança, como em *Cats*. Alguns são todos musicados, como *Les Misérables*, enquanto outros utilizam a música diegeticamente ou metatextualmente como em *Cabaret*. Alguns musicais contêm uma narrativa linear que é apresentada de forma ‘integrada’ ou ‘realista’, como em *My Fair Lady*; outros dispensam a linearidade e utilizam outras construções narrativas, como em *Assassins*. Algumas performances requerem o alcance vocal e o estilo musical das músicas de rock, como em *The Rocky Horror Show*, ou outros estilos populares, com influências do gospel e do R&B, como em *Dreamgirls*. Outros trabalhos contam com uma estética romântica do século XIX em tonalidade e alcance vocal, como, por exemplo, em *The Phantom of the Opera*; enquanto outros ainda confiam no desenvolvimento de um som vocal estilo "Broadway" e uma linguagem musical inspirada em uma grande banda famosa, como em *Gypsy*. Alguns se utilizam de histórias que se tornaram populares no cinema, como em *Beauty and the Beast*; outros usam fontes literárias - *Show Boat*, por exemplo, que é baseado em um romance de mesmo nome -, enquanto outros ainda usam informações biográficas para materializar uma história em torno da produção musical de um compositor ou intérprete conhecido, como em *Buddy*. O que esses trabalhos têm em comum é que todos eles contêm certa combinação de música cantada, narrativa e performance visual ao vivo, e todos são vibrantes e divertidos para públicos variados<sup>12</sup> (TAYLOR, 2016, p. 01 - 02).

Em seu estudo, Taylor (2016, p.02) utiliza o termo *Teatro Musical* como uma forma genérica que abrange todos esses espetáculos, incluindo o *drama musical*, a *comédia musical*, os musicais “jukebox”, os musicais dançados e todos os subgêneros (como ela mesmo define) que são performados ao vivo nos teatros. E que possuem - cada um com sua particularidade e

---

<sup>12</sup> Livre tradução de: “Musical theatre works and performances vary widely. Some have very little dance, though they have spectacle of a different type, for example *The Lion King*; others tell their stories through dance, such as *Cats*. Some works are though-composed, like *Les Misérables*, while others use music diegetically or metatextually as *Cabaret* does. Some musicals contain a linear narrative that is presented in an ‘integrated’ or ‘realistic’ fashion, such as *My Fair Lady*; others dispense with linearity and use other narrative constructions, as *Assassins* does. Some performances require the vocal range and musical style of rock music, as in *The Rocky Horror Show*, or other popular music styles, such as the gospel and R’n’B influenced *Dreamgirls*. Other works rely on a nineteenth-century romantic aesthetic in tonality and vocal range, as, for example, in *Phantom of the Opera*; while still others rely on the development of a ‘Broadway’ vocal sound and a big-band-inspired musical language like that used in *Gypsy*. Some use stories made popular in film, for example *Beauty and the Beast*; others use literary sources - *Show Boat* for example, which is based on a novel of the same name - while yet others use biographical information to flesh out a story around the music of a well-known composer or performer, like the bio-musical *Buddy*. What these works have in common is that all of them contain some combination of sung music, narrative and live visual performance, and all are vibrant and entertaining to varying audiences” (TAYLOR, 2016, p. 01 - 02).

grau de participação - a combinação de construções musicais, vocais e narrativas, além da caracterização e da espetacularidade.

Para Márcia de Freitas Duarte, é insuficiente considerar o *Teatro Musical* como “um tipo de espetáculo no qual há a união entre as artes performáticas do canto, atuação e dança, e é geralmente apresentado em grandes teatros e para audiências numerosas” (2015, p. 62). Segundo ela, esses elementos, embora verdadeiros, não contemplam toda a sua variedade, suas diferentes origens e contínuas inovações artísticas (e técnicas), dificultando a definição de uma essência do que seriam os musicais, nos quais “se experimentam e se testam todas as relações inimagináveis entre os materiais das artes cênicas e musicais” (PAVIS apud DUARTE, 2015, p. 62). Para Duarte, a diferença do *Teatro Musical* “não reside na presença ou não da música, mas na sua condição de elemento estruturante para a narrativa” (2015, p. 62), ao contrário do teatro dramático ou falado, que é estruturado sem qualquer relação de necessidade com o recurso musical.

A proposta do *Teatro Musical* seria a de apresentar uma ação por meio da música ou de sua combinação harmoniosa com os elementos do teatro, mediante diálogos falados e números musicais, valendo-se da dramaturgia para criar a estrutura, os personagens e as ações, expressados todos por intermédio da música. A música seria tão parte da estrutura do enredo que, caso fosse suprimida, os sentidos lógicos e estéticos seriam perdidos e o espetáculo não conseguiria sobreviver (DUARTE, 2015, p. 63).

H. Wesley Balk (1977) também escreve sobre os diferentes tipos de combinação entre música e teatro nos espetáculos de *Teatro Musical* e entende que, mesmo que se apresentem em diferentes proporções, ainda são espetáculos de *Teatro Musical*. O importante seria a manutenção de uma relação orgânica entre os elementos da música e do teatro no cerne de todos os momentos, não sendo nenhum deles apresentados com menor importância ou simplesmente a serviço do outro (p. 08). O que diferenciaria o *Teatro Musical* de um espetáculo de *Teatro* ou de *Música* seriam quatro convenções que, segundo Balk, caracterizariam um espetáculo de *Teatro Musical*.

A primeira seria a alteração do tempo pela música, em que o tempo real do teatro e o tempo ideal da música se misturam e abrangem todo o contínuo do fluxo de tempo, desde o tempo acelerado, o tempo cronológico real, até a suspensão total do tempo. As outras convenções partiriam dessa relação com o tempo: a segunda diz respeito à ária do personagem, na qual o performer é deixado sozinho no palco e precisa sustentar a ação por até dez minutos (ou o tempo que durar a música do personagem). A terceira convenção seria o canto simultâneo de dois ou mais personagens (ou de todo o *ensemble* do espetáculo) e a

quarta e última seria a presença dos performers no palco sem cantar, durante a execução de músicas somente pela orquestra, como acontece normalmente nas introduções e interlúdios dos espetáculos musicais (BALK, 1977, p. 09).

Para Joe Deer (2014), o *Teatro Musical* também possui algumas características específicas que o diferencia de uma peça teatral, apesar de ambas criarem um mundo imaginário para os atores contarem uma determinada história, utilizando a interpretação e expressão do texto, escolhas de movimentos e comportamentos de cada personagem e a composição visual do mundo imaginário transformado no palco através da cenografia. O que diferenciaria o musical seriam alguns aspectos característicos de transformação da realidade, sem nenhuma preocupação em se fazer semelhante com a “vida real”. Por exemplo, os atores-cantores-bailarinos cantam as suas emoções, movem-se pelo palco em padrões coreográficos altamente organizados e em cenários cujo intuito é criar um mundo imaginário que se desloca da realidade. E isso tudo gera uma artificialidade como uma de suas características atraentes, na qual o musical abraça o seu próprio “não-realismo” e faz dele uma virtude, somado à utilização da música e da dança para expressar as emoções mais passionais dos personagens (p. 03 - 04).

Bem-vindo ao *Teatro Musical*, onde muitas vezes a verdade e a lógica da realidade cotidiana estão completamente separadas, o que pode fazer deste o mais difícil tipo de atuação. No entanto, nós voluntariamente e ansiosamente suspendemos nossas dúvidas e descrenças, a fim de saborear a paixão, a alegria, o humor e a dor dessas histórias musicais, porque a lógica tem muito pouco a ver com o motivo pelo qual somos atraídos para atuar ou assistir aos musicais. Quer chamemos isso de catarse, fuga ou apenas um desejo de entretenimento e envolvimento emocional, o *Teatro Musical* pode levar o público a lugares que poucas outras experiências podem reivindicar<sup>13</sup> (DEER; VERA, 2008, p. XXVII).

Para chegarmos a uma definição de *Teatro Musical* que estaremos utilizando ao longo de todo este trabalho, buscamos também em Wagner a relação que ele faz com a *Obra de Arte Total* e a mescla dos elementos da dança, do canto e da interpretação. Wagner (1895, p. 29) argumenta em seu trabalho que a dança, a música e a poesia são por si só limitadas. E somente quando todas as modalidades artísticas se mesclarem e derrubarem os seus limites, de uma forma harmoniosa e não hierarquizada, a arte estará livre e será, enfim, ilimitada.

Deste modo, estaremos chamando de *Teatro Musical* os espetáculos que mesclam o *Teatro*, a *Música*, a *Dança* e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes de

---

<sup>13</sup> Livre tradução de: “Welcome to musical theatre, where truth and the logic of everyday reality are often completely separate, which can make this the most difficult kind of acting. Yet, we willingly and eagerly suspend our doubts and disbelief in order to relish the passion, joy, humor and pain of these musical stories because logic has very little to do with why we are drawn to act in or attend musicals. Whether we call it catharsis, escape or just a desire for entertainment and emotional engagement, the musical theatre can take an audience to places that few other experiences can claim” (DEER; VERA, 2008, p. XXVII).

um único espetáculo, combinando todos os seus elementos de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas as modalidades estão a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções.

Portanto, ao longo do trabalho, referenciaremos o *Teatro Musical* como uma vertente teatral dentro do campo das *Artes Cênicas*, possuindo as particularidades acima descritas - e que serão aprofundadas ao longo deste capítulo -, passando pelos diversos subgêneros realizados ao longo da história até chegarmos ao *Teatro Musical* que é produzido na contemporaneidade, onde os maiores centros produtores encontram-se na *Broadway* - localizada na cidade de Nova Iorque, nos EUA - e no *West End* - localizado na cidade de Londres, na Inglaterra.

### **Recontextualizando o *Teatro Musical* com a *Obra de Arte Total* e a *Tragédia Grega***

Retomamos aqui a pesquisa realizada no mestrado (MUNDIM, 2014, p. 23 - 35), na qual levantamos as convergências entre a *Obra de Arte Total*, a *Tragédia Grega* e o *Teatro Musical*, com o intuito não de definir o *Teatro Musical* como uma vertente teatral originada da *Tragédia Grega* ou da *Obra de Arte Total*, mas para entender a importância da mescla das modalidades artísticas ao longo da história das *Artes Cênicas* e o quanto essa integração produz espetáculos que encantam o público e o fazem imergir em uma experiência sensorial múltipla. Definir exatamente a origem do *Teatro Musical* que é produzido na contemporaneidade é um campo de pesquisa vasto e que tem gerado inúmeras discussões, que não serão detalhadas aqui por fugirem do escopo deste trabalho.

O que se faz importante nesta pesquisa com relação à retomada da contextualização da *Obra de Arte Total*, da *Tragédia Grega* e do *Teatro Musical* é justamente entender as exigências que estas perspectivas teatrais demandam dos seus performers em decorrência da mescla de modalidades artísticas e das habilidades exigidas para se apresentarem em seus espetáculos. Exigências essas que levavam os artistas do passado a terem treinamentos intensos e que serviram de modelo para diversos outros treinamentos do teatro ocidental, como será detalhado mais à frente.

Segundo Beatrice Picon-Vallin (2008), as obras de Wagner não motivaram somente o *Teatro Musical*, mas tiveram forte influência em diversas vertentes do teatro europeu, especialmente sobre a relação da música com o teatro e a importância dessa mescla para propiciar a imersão do público na obra apresentada:

As interações da linguagem dramática com a linguagem musical no século XX merecem ser consideradas mais detidamente. As ‘revoluções cênicas’ do início do século não estão ligadas somente às revoluções cenográficas, elas estão em relação direta com uma reflexão sobre a música no teatro. As propostas de *Gesamtkunstwerk* (‘obra de arte comum’, geralmente traduzida por ‘obra de arte total’) realizadas por Richard Wagner tiveram uma influência essencial nos destinos do teatro europeu, bem como os modelos orientais (papel da orquestra situada no palco) que se impõem nas vanguardas do início do século (PICON-VALLIN, 2008, p. 19).

Mesmo levando em consideração as diferentes formas nas quais a música foi aplicada nos trabalhos de Meyerhold, Brecht, Stanislavski ou de Mnouchkine, é notável a influência que a música exerceu no teatro europeu, especialmente pela fascinação que ela provoca em suas plateias. A mesma foi usada para renovar a linguagem teatral europeia e tornou-se o sistema regulador da encenação através da gestão do ritmo, sendo considerada como um elemento “eterno” para onde todas as artes acabarão tendendo (PICON-VALLIN, 2008, p. 20). A incorporação da música à visualidade artística existente pode ser vista também como o principal elemento responsável pelo alcance da *Tragédia Grega* na busca por suprir os anseios do público e levá-los à completa imersão na obra de arte:

Somente a partir do espírito da música é que compreendemos a alegria pelo aniquilamento do indivíduo. Pois só nos exemplos individuais de tal aniquilamento é que fica claro para nós o eterno fenômeno da arte dionisíaca, a qual leva à expressão a vontade em sua onipotência, por assim dizer, por trás do *principium individuationis*, a vida eterna para além de toda a aparência e apesar de todo o aniquilamento. (...) ‘Nós acreditamos na vida eterna’, assim exclama a tragédia; enquanto a música é a *Ideia* imediata dessa vida (NIETZSCHE, 1992, p. 101 - 102).

Segundo o próprio Wagner já previa no século XIX sobre a *Obra de Arte do Futuro* (ou *Obra de Arte Total*), na qual o diálogo e a mistura das diversas linguagens artísticas seriam utilizados das formas mais interdisciplinares possíveis, o “drama do futuro” passaria a existir automaticamente no momento em que o espetáculo *teatral*, a *ópera* e a *pantomima* já não pudessem ter vida própria (WAGNER, 2003, p. 128 - 133). A *Obra de Arte Total* só seria possível quando todas as modalidades artísticas estivessem em completa harmonia entre si e se comunicando no máximo de suas potencialidades, gerando uma obra coletiva que produz uma imediata comunicação com um público também coletivo (WAGNER, 1895, p. 75 - 76).

Assim, o espectador se transplanta no palco, por meio de todas as suas faculdades visuais e auditivas; enquanto o performer se torna um artista apenas através da completa absorção pelo público. Tudo o que respira e se move no palco, respira e move-se sozinho a partir do desejo eloquente de comunicar, de ser visto e ouvido dentro daquelas paredes que, embora circunscrevam seu espaço, pareça ao ator, do seu ponto de vista cênico, abraçar a totalidade da humanidade; enquanto o público, aquele representante da vida cotidiana, esquece as fronteiras do auditório, e vive e

respira agora apenas na obra de arte que lhe parece com a própria *Vida*, e no palco que parece a vasta extensão de todo o *Mundo*<sup>14</sup> (WAGNER, 1895, p. 76).

Este pensamento de Wagner a respeito da mescla das modalidades artísticas na *Obra de Arte Total* que estamos atrelando ao *Teatro Musical* não tem o intuito de diminuir ou desqualificar as outras modalidades teatrais que não se utilizam da mescla de linguagens em sua estrutura. O intuito maior é o de traçar as semelhanças e as importâncias dadas à mescla de linguagens artísticas em ambas as vertentes teatrais aqui apresentadas, em busca do entendimento das habilidades que são exigidas dos performers que se dedicam a esses formatos e dos efeitos dessa mescla na imersão da plateia no espetáculo, sem qualificar com isso essas modalidades como sendo melhores que outras.

Tanto no *Teatro Musical* quanto na *Tragédia Grega* e na *Obra de Arte Total* existe uma motivação estética em busca do encantamento e do mergulho do público no espetáculo, em uma tentativa de se levar o espectador que vai assistir à obra a uma experiência sensorial múltipla, acontecendo no exato momento em que se é executada a apresentação, e utilizando de diversas modalidades artísticas para gerar essa imersão do público. Desde as tragédias gregas, passando pelas óperas de Wagner até se chegar aos musicais que conhecemos atualmente, essa mescla de interpretação, canto, dança e outras modalidades artísticas - como o circo e as artes plásticas - atraem um grande número de pessoas que se envolvem emocionalmente com os espetáculos e se apaixonam pelas histórias e pelas habilidades dos inúmeros artistas envolvidos em todo o processo.

Assim, se faz necessária a busca por um treinamento bem elaborado, para o ator-cantor-bailarino conseguir usufruir o melhor de suas habilidades artísticas, a fim de traduzir o espetáculo a uma experiência de imersão por parte do público. O *Teatro Musical* está sempre se inovando e experimentando novos caminhos para propiciar cada vez mais espetáculos suntuosos e que possibilitem ao público fazer essa imersão multissensorial na história que está sendo contada, transportando-se inteiramente para o que está acontecendo no palco.

E considerando as gamas de possibilidades abertas nos musicais da contemporaneidade, o ator-cantor-bailarino precisa estar muito preparado para as diversas demandas que podem surgir a cada espetáculo. Como mencionado anteriormente, temos musicais que exigirão uma técnica vocal operística, um treinamento forte em balé clássico ou

---

<sup>14</sup> Livre tradução de: “*Thus the spectator transplants himself upon the stage, by means of all his visual and aural faculties; while the performer becomes an artist only by complete absorption into the public. Everything, that breathes and moves upon the stage, thus breathes and moves alone from eloquent desire to impart, to be seen and heard within those walls which, however circumscribed their space, seem to the actor from his scenic standpoint to embrace the whole of humankind; whereas the public, that representative of daily life, forgets the confines of the auditorium, and lives and breathes now only in the artwork which seems to it as Life itself, and on the stage which seems the wide expanse of the whole World*” (WAGNER, 1895, p. 76)



até mesmo habilidades circenses de seus intérpretes. E isso recai sobre o ator-cantor-bailarino para estar com o seu corpo preparado e com suas habilidades artísticas bem treinadas, de modo a poder estar apto para atender às demandas desses diversos tipos de musicais que estão sendo produzidos.

### **O Teatro Musical contemporâneo no Brasil, EUA e Reino Unido**

Seguindo com esta pesquisa em busca de um entendimento de como anda na contemporaneidade a produção deste *Teatro Musical* que acabamos de definir, passamos agora para um breve panorama histórico desta vertente teatral a partir do século XIX, para apreender o percurso que esta perspectiva percorreu até os dias de hoje. A partir desse levantamento, faremos também a associação com as habilidades do ator-cantor-bailarino e com os treinamentos necessários para se alcançar a acurácia técnica exigida nesses espetáculos. Fecharemos também o escopo dessa pesquisa nos musicais produzidos nos EUA e no Reino Unido, mais especificamente na *Broadway* e no *West End*, os dois maiores pólos produtores do *Teatro Musical* contemporâneo que estamos tratando nesta pesquisa, em paralelo com o que tem sido produzido no Brasil e que segue esta tendência.

Na sua forma contemporânea, o *Teatro Musical* tem nos musicais no estilo *Broadway* os seus mais emblemáticos representantes. (...) Cênica e musicalmente, o gênero atingiu características que o distinguem de outras formas de *Teatro Musical*, uma vez que o aspecto grandioso de show e espetáculo é levado ao extremo (DUARTE, 2015, p. 23 - 24).

Durante muitos anos, o *Teatro Musical* preocupou-se em produzir grandes espetáculos, com números pomposos e que valorizavam as habilidades técnicas dos atores, cantores e bailarinos. Mas foi a partir de 1866, com o espetáculo *The Black Crook*<sup>15</sup>, que estas características se tornaram mais evidentes. Esta peça foi uma sensação na época e realizou mais de quatrocentas apresentações, sendo a mais longa marca alcançada por qualquer produção realizada até aquela época, influenciando a prática dos espetáculos de *Teatro Musical* pelos numerosos efeitos de palco, pela rica decoração, pelos grandes bailados e números que deixavam o público perplexo frente às espetaculares apresentações (EWEN, 1967, p. 11- 13).

<sup>15</sup> O musical *The Black Crook* estreou em 12 de setembro de 1866 no Teatro *Niblo's Garden* em Nova Iorque, sob direção geral de William Wheatley e Leon Vincent, músicas de George Bickwell, coreografias de David Costa, letras e roteiro de Charles M. Barras e Theodore Kennick. Realizou 475 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 04 de janeiro de 1868. O último *revival* estreou na *Broadway* em 18 de dezembro de 1871 e finalizou em 24 de janeiro de 1872, em um total de 71 performances (IBDB, 2018). A produção britânica de *The Black Crook* estreou no *West End* no Teatro *Alhambra* em 23 de dezembro de 1872 (IUKTDB, 2018).

Já em 1927, com o espetáculo *Show Boat*<sup>16</sup>, o compositor Jerome Kern quis enfatizar a história contada na peça, preocupando-se com as partituras em contexto com o todo, ao invés de se focar apenas nas músicas isoladamente, como era feito o *Teatro Musical* até este momento. Foi o primeiro espetáculo de *Teatro Musical* a ter um enredo coerente e músicas integradas ao *script*, se preocupando, além da espetacularidade, com a história que estava sendo contada (EWEN, 1967, p. 135 - 140).



**Figura 2 - Revival de 2016 do musical *Show Boat* no West End**

Desde então, o *Teatro Musical* buscou também contar histórias, além de focar apenas no virtuosismo e nas habilidades artísticas dos seus performers. Isso acabou gerando um cuidado maior com a interpretação dos atores-cantores-bailarinos, que além de mostrarem um grau elevado de virtuosismo nas técnicas em que eram especialistas - como, por exemplo, o canto, a dança, a acrobacia e a habilidade de tocar algum instrumento -, eles deveriam também se especializar na atuação, de modo a tornar crível o enredo que passaria a ser encenado.

Mesmo com os novos musicais tendendo a zelar mais pelo enredo da história que está sendo contada e pela interpretação dos performers, a busca pela excelência técnica das habilidades desses profissionais não diminuiu. A seleção do elenco para transformar a história do musical em um espetáculo pomposo e que agrada ao público e à crítica é um processo

<sup>16</sup> O musical *Show Boat* estreou em 27 de dezembro de 1927 no Teatro *Ziegfeld* em Nova Iorque, sob direção geral de Victor Baravalle, músicas de Jerome Kern, coreografias de Sammy Lee, letras e roteiro de Oscar Hammerstein II, baseado no romance *Show Boat*, de Edna Ferber. Realizou 572 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 04 de maio de 1929. O último *revival* estreou na *Broadway* em 02 de outubro de 1994 e finalizou em 05 de janeiro de 1997, em um total de 947 performances (IBDB, 2018). A produção original do musical no *West End* estreou em 03 de maio de 1928 no Teatro *Royal*. Outras performances no *West End* incluem uma produção de 1971 no Teatro *Adelphi*, que executou 909 performances no total e outra temporada no teatro *Venue Gillian Lynne* de 09 de abril de 2016 a 27 de agosto de 2016 - *Figura 2* (IUKTDB, 2018).

comumente longo e com várias etapas de seleção. Muitas vezes, cada musical possui uma exigência técnica específica e que necessita ser preenchida pelo elenco escolhido para estar de acordo com o que foi escrito pelos compositores e pelos roteiristas (TUMBUSCH, 1969, p. 29 - 31).

Para alguns musicais não basta apenas dançar balé clássico; é preciso também sapatear e dançar *hip-hop* (como no musical *In The Heights*). Em alguns espetáculos ainda são exigidas técnicas circenses (a exemplo do musical *Pippin*) e até mesmo técnicas de luta e defesa pessoal. Em outros, o ator-cantor-bailarino precisa não apenas cantar na técnica do *Teatro Musical*, mas saber também as técnicas da *ópera*, por exemplo, ou ainda saber interpretar além da perspectiva psicofísica realista, possuindo igualmente habilidades técnicas de *mímica* e de *clown* (McWATERS, 2009, p. 01 - 27).

Então, mais do que estar preparado para contar a história do musical e do personagem, o ator-cantor-bailarino tem que estar apto a executar de forma técnica e acurada as competências pensadas e escritas pelos compositores e roteiristas. É preciso estar preparado tecnicamente para ser fiel ao que foi escrito e ao que está sendo contado, e à forma pela qual está sendo contada a história, de modo a manter este virtuosismo que caracteriza o *Teatro Musical* (TUMBUSCH, 1969, p. 17 - 24).

No Brasil, este primor com a acurácia técnica também já é uma realidade nas produções contemporâneas. Tanto nos musicais que o país importa do circuito *Broadway - West End*, como foi o caso das montagens dos musicais *A Bela e a Fera*, *O Rei Leão*, *West Side Story*, *Les Misérables*, *Peter Pan* (Figura 3), *O Fantasma da Ópera*, dentre outros, quanto dos musicais originais produzidos no país, como o caso dos musicais *As Malvadas*, *O Abre Alas*, *Suburbano Coração*, *Cazuza*, *Ópera do Malandro e 7 - O Musical*, que seguem este modelo de *Teatro Musical* que estamos discutindo, com a mescla harmoniosa entre a música, o teatro e a dança em sua estrutura (MUNDIM, 2014, p. 75 - 78).

Desde a época do descobrimento, o Brasil tem em sua história uma forte relação do teatro com o canto e com a dança. Os jesuítas, em meados do século XVI, se utilizavam dos autos repletos de música e dança para catequizar os índios, que eram sensíveis a esses elementos, uma vez que já os utilizavam em seus próprios rituais. Desta forma, a missão catequética dos autos de converter os fiéis pretendia produzir um efeito agradável e eficaz com os índios a partir desses elementos (MAGALDI, 1997, p. 16).



Foto: Cíntia Carvalho

**Figura 3 - Cena do musical *Peter Pan* em sua versão brasileira de 2018**

Mas tanto nos autos quanto em outras diversas manifestações artísticas nos séculos seguintes, a relação da música e da dança com o teatro feito no Brasil estava mais voltada ao *Teatro Musicado*<sup>17</sup> do que ao *Teatro Musical* por assim dizer. Uma das primeiras referências no Brasil do *Teatro Musical* - mais próxima dos moldes de musicais que estamos discutindo nesse trabalho - se deu no século XIX, mais precisamente em 1859, com a estreia da peça *As Surpresas do Senhor José da Piedade*, marcando assim a primeira peça de *Teatro de Revista* encenado no país (MUNDIM, 2014, p. 66). Apesar de ter suas primeiras referências surgidas no século XIX, as *Revistas* atingiram o seu ápice no Brasil a partir dos anos de 1920:

Nossa tradição teatral permite afirmar que o Teatro de Revista foi o gênero mais expressivo do Teatro Brasileiro. Em termos numéricos, entre as décadas de 1920 e 1940, a produção revisteira nacional foi surpreendente e insuperável. O Rio de Janeiro era um formigueiro teatral para onde iam os turistas e o público ansioso de diversão, música e beleza. (...) A oferta de Teatro Musical, entre os anos 50 e 60, resumiu-se a algumas montagens traduzidas e adaptadas, importadas diretamente da Broadway. Foi o caso da antológica *Minha Querida Lady (My Fair Lady)*, em 1962, com Bibi Ferreira e Paulo Autran. Apesar da censura e do regime militar, o palco musical insistiu na sobrevida nos anos 60 e 70. (...) Semeou-se outro terreno fértil, agora para um público de estudantes e de gente interessada em ouvir e entender sobre as injustiças sociais. Chico Buarque, Edu Lobo e Guarnieri representaram

<sup>17</sup> “No *Teatro Musicado*, a história é contada pelas cenas e a música agregaria informações ou ambientaria o espetáculo, de modo que o enredo não perderia o entendimento caso a música fosse retirada ou substituída. O foco principal estaria na poesia e na interpretação e a música e a dança entrariam como elementos estéticos a serem agregados à palavra falada” (MUNDIM, 2014, p. 48). No *Teatro Musicado*, a música e a dança não entram como elementos estruturantes do espetáculo, assim como definimos anteriormente nas características do *Teatro Musical* que estamos tratando neste trabalho.

poeticamente o período, cantando e dramatizando a dura realidade em musicais brasileiros e nada convencionais. São dessa época *Roda-viva*, *Arena conta Zumbi*, *Ópera do malandro*. A década de 80 inaugurou o musical biográfico. *Lamartine para inglês ver*; *O Abre Alas*; *Cole Porter*; *Duas Irmãs*, entre outros, contavam, de forma dramática e musical as vidas daqueles astros. (...) Das revistas da Praça Tiradentes, passando por montagens importadas da Broadway nos anos 50 e 60, pelo musical de protesto dos anos 70 e o renascimento do musical no Brasil, com biografias de astros da MPB no Rio (anos 90), e a produção da CIE Brasil (atual *Time for Fun*), chegamos a uma vasta produção iniciada já na década de 2000. Esta nova fase atrai uma leva de novos atores preparados para interpretar, cantar e dançar, segundo as necessidades do novo musical. O conjunto das produções reflete a grandiosidade das obras e das novas casas de espetáculo, aparelhadas para as modernas produções. Teatros com fosso de orquestra voltaram à moda e novas salas estão sendo construídas. Orquestras com até 23 integrantes garantem a sonoridade única e o momento inesquecível. Quem antes precisava ir a Nova York, hoje assiste aqui a montagens exatamente iguais e bem feitas. São Paulo tornou-se a Broadway Brasileira (VENEZIANO, 2010, p. 09 - 10).

Estes espetáculos contemporâneos de *Teatro Musical* no Brasil têm se equiparado às produções internacionais não apenas na cenografia, mas também nas habilidades do elenco e da equipe técnica. Quando um musical internacional é montado no Brasil, “junto com o texto, recebe-se o ‘pacote’, com todas as coreografias, arranjos, cenários, figurinos, divisão de vozes” (VENEZIANO, 2008, p. 02). Isto implica que os atores-cantores-bailarinos selecionados nas audições para esses musicais devem estar aptos a suprir todas essas exigências técnicas estabelecidas pela produção. Para isso, precisa-se de um treinamento cada vez mais acurado de todas as habilidades necessárias para uma execução técnica tão exigente.

O teatro musical no Brasil, atualmente, vivencia um novo momento, iniciado há pouco mais de uma década. Embora os diferentes formatos que compõem o gênero estivessem presentes no país desde o final do século XIX, o recente contexto político e econômico impulsionou o crescimento de tais produções, promovendo a procura por cursos de especialização técnica e artística, maior atenção na mídia e nas redes sociais e o consequente aumento da procura do público por esse tipo de espetáculo, sobretudo na cidade de São Paulo-SP (DUARTE, 2015, p. 22).

Segundo Veneziano, o crescimento do *Teatro Musical* no Brasil tem sido tão forte que, baseado na qualidade técnica do que temos produzido no país, em breve estaremos fazendo a mão inversa, exportando os nossos musicais nacionais da mesma forma como, no passado, fizemos com o *Teatro de Revista* (2008, p. 03 - 04). Isso através do desenvolvimento de pesquisas e criações nacionais que seguem os mesmos padrões de acabamento dos musicais internacionais. A dramaturgia musical apresentada pelo *Teatro Musical Brasileiro* tem se mostrado com enredos, histórias, conteúdos e personagens cada vez mais complexos, unidos com o acabamento e a tecnologia “importados” dos musicais da *Broadway*, resultando em espetáculos nacionais profissionais com elevado primor, tanto no âmbito artístico quanto

no comercial, com cenários, figurinos, produção, aparatos tecnológicos e efeitos de alta acurácia (VENEZIANO, 2012, p. 43).

A montagem de *Rent*, em 1999, foi o marco que introduziu, definitivamente, o Brasil na rota milionária do teatro musical. Ao mesmo tempo, criaram-se novas leis de incentivo que facilitaram a realização de superproduções. Acelerou-se a profissionalização dos atores (algumas escolas particulares conseguiram oferecer cursos profissionalizantes com estágio na própria Broadway) (VENEZIANO, 2010, p. 58).

### ***A Indústria Criativa e o business por detrás de um espetáculo de Teatro Musical***

Ao se discorrer sobre o *Teatro Musical*, invariavelmente vem associado ao pensamento todo o *business* atrelado à produção de um espetáculo dessa vertente teatral, especialmente pela espetacularidade e grandiosidade normalmente associada às apresentações e pelos altos valores de suas produções. Por ser um teatro que normalmente requer um maior custo na sua produção devido aos inúmeros aparatos musicais, cenográficos, técnicos e tecnológicos que exigem certo primor e especialização, muitas vezes se torna um espetáculo caro de se produzir, sendo visto constantemente como uma perspectiva teatral meramente comercial e que visa somente o lucro:

*Les Misérables* foi montado com US\$ 3,5 milhões (R\$ 9.587.900,00 na época), atraindo 350 mil espectadores nos 11 meses em que ficou em cartaz. Em seguida, em junho de 2002, estreou *A Bela e a Fera*, com mais que o dobro do orçamento de *Les Misérables*: US\$ 8 milhões (ou R\$ 21.738.400,00 na época). E a repercussão foi ainda maior: 600 mil espectadores em 19 meses de temporada. A partir desse momento, o número de espetáculos que estrearam só aumentou. Além de novas peças encenadas, surgiram concomitantemente produtoras especializadas na criação de espetáculos, como, por exemplo, a *Aventura Entretenimento* criada em 2008 pela união entre Luiz Calainho, Aniela Jordan e a dupla de criadores Charles Möeller e Claudio Botelho. A partir de 2008, a empresa produziu diversas peças de teatro musical no eixo Rio-São Paulo e foi responsável por captar, somente em 2012, a quantia de R\$ 19.881.046,00 para a produção de seus espetáculos (MACHADO, 2014, p. 02 - 03).

Vale destacar que os números são altos e se tornam um enorme atrativo para os produtores. Entretanto, os gastos com um musical também são grandes, envolvendo o aluguel das salas de teatro, os custos com a cenografia, figurino, iluminação, músicos da orquestra, atores-cantores-bailarinos, diretores e toda a equipe artística e técnica envolvida diariamente na produção e execução do espetáculo. Atualmente esses altos investimentos no segmento são possíveis no Brasil devido às leis de incentivo à cultura que viabilizam a captação desses recursos oriundos de grandes empresas que ganham abatimento fiscal ao patrocinarem esses grandes espetáculos. Esses incentivos apontam o país, em estimativas do mercado cultural,

como o terceiro produtor mundial de montagens de *Teatro Musical*, sendo antecedido apenas pelos EUA, com a *Broadway* nova-iorquina, e pela Inglaterra, com o *West End* londrino (DUARTE, 2015, p. 25).

Por esses motivos, a visão comercial acaba estando atrelada sim à produção do espetáculo, que espera receber um mínimo de lucro em troca dos altos investimentos feitos para a realização do musical. Isso sem perder o foco no cuidado com a parte artística do espetáculo, uma vez que esse retorno financeiro somente acontecerá se o público for cativado pela montagem e lotar o teatro, trazidos pelo encantamento e pela busca do primor técnico e artístico da apresentação como um todo, desde a performance dos atores-cantores-bailarinos, passando pela cenografia e efeitos tecnológicos até detalhes técnicos de sonorização e iluminação. Caso falte esse primor em algumas dessas áreas, o musical costuma se tornar um fracasso de público e os prejuízos giram em números tão altos quanto o investimento inicial.

Segundo Duarte (2015, p. 23), o *Teatro Musical* está inserido no contexto das *Indústrias Criativas*, que representam um campo de convergência entre arte, cultura, tecnologia, entretenimento e negócios, que movimentam uma parcela considerável dos recursos financeiros do sistema econômico de uma região. O termo *Indústrias Criativas* foi utilizado pelo governo australiano em 1994 no relatório *Creative Nations*, em que se afirmava a relevância do trabalho criativo e sua importância para a economia do país, além do papel das tecnologias como aliadas da política cultural (DUARTE, 2015, p. 42). Assim, a preocupação com a qualidade em todas as áreas do musical precisa estar em constante evidência para se atingir o grande público dentro desta máquina econômica que envolve a produção de um espetáculo desta vertente. E esse cuidado envolve tanto a montagem de um espetáculo já existente - como um musical da *Broadway* montado no Brasil - quanto a criação de um musical totalmente novo.

Em ambos os casos, tanto a montagem quanto a criação de um musical são tarefas difíceis, seja em termos comerciais e financeiros ou em aspectos artísticos. São muitas frentes de criação e produção que devem ser levadas em consideração e que precisam caminhar juntas desde o início. Para se criar e produzir um musical que seja bem aceito pela plateia, é necessária uma grande equipe trabalhando em sintonia e em constante diálogo com os especialistas das diversas áreas envolvidas, abrangendo um grande conhecimento de teoria musical, das diversas modalidades de dança, das muitas teorias teatrais de interpretação e também de inúmeras questões técnicas e tecnológicas, envolvendo cenografia, iluminação, produção, aparatos tecnológicos, etc. Além, é claro, de se produzir uma história coerente, concisa e estruturada em conjunto com as músicas e com as coreografias, com a ambientação



e atmosfera, de modo que o ator-cantor-bailarino possa entrar em sintonia com o público e estabelecer o encantamento desejado.

Logo, é necessário o trabalho em conjunto de profissionais especializados em todas as áreas, em sintonia uns com os outros, e recebendo uma remuneração justa para isso, com uma equipe de produção por detrás da equipe de criação e montagem, viabilizando os profissionais, os ambientes de trabalho, os teatros e tudo mais que permeia a criação e a montagem de um musical. Segundo Duarte (2015, p. 27), estima-se que, até 2010, a *Indústria Criativa* dos musicais no Brasil tenha criado por volta de 25 mil empregos diretos, movimentado R\$ 60 milhões e atraído cerca de seis milhões de espectadores, com uma produção de espetáculos inclusive maior que o número de teatros de grande porte aptos a recebê-los, em um forte indicador do aquecimento desse mercado no país.

De acordo com Machado (2014, p. 04), a convergência entre as diversas áreas do musical podem ser agrupadas em três tipos distintos de convenções: as convenções estéticas, as convenções administrativas e as convenções do consumo. Nas convenções estéticas podemos considerar as formas internas de criação cênica dos espetáculos, desde as questões de roteiro, músicas, personagens e coreografias até a cenografia do espetáculo, passando por tudo que se relaciona às questões artísticas atreladas ao musical. As convenções administrativas são aquelas relacionadas à produção comercial do espetáculo, desde captação de recursos para se pagar os profissionais, a divulgação e organização das audições e ensaios, até o controle de venda de ingressos, tudo sob responsabilidade da equipe de produção. E as convenções do consumo estão associadas ao desejo que se cultiva no público de se comprar os produtos vendidos nas lojas de conveniência associados ao musical, a vontade de sair cantarolando e dançando as músicas e o desejo de se conhecer mais sobre o musical através dos *blogs* e redes sociais como um todo.

Toda a questão do *business* por detrás de um musical se torna tão importante quanto a parte artística envolvida na criação do espetáculo, especialmente por tratar de uma grande quantia em dinheiro para poder se levantar um musical. A montagem ou a criação de um espetáculo de *Teatro Musical* acaba muitas vezes só sendo possível não apenas atrelado ao “sonho” de se montar um musical, mas graças a toda esta *Indústria Criativa* envolvida em todo o processo de produção.

Nota-se, portanto, a coexistência de argumentos racionais - ou empresariais - e argumentos passionais - ou afetivos - no discurso. Por um lado, a intenção é transformar um produto em “negócio”, portanto, em realidade financeira. Por outro, o produtor está tomado de um afeto ou de uma necessidade sentimental que escapa a lógica exclusivamente econômica. Assim, o empreendedor aparece - para si e para os envolvidos - em uma lógica de mercado: o indivíduo dotado da capacidade de



transformar ideias em projetos concretos e viáveis. Ao mesmo tempo, esse empreendedor é o ser capaz de traduzir sonhos em realidade, assumindo um poder quase mágico (MACHADO, 2014, p. 03 - 04).

Considerando o alto custo da produção de um espetáculo de *Teatro Musical* e o número de profissionais envolvidos, muitos desses “sonhos” de se fazer um musical só podem ser viabilizados mediante dinheiro, administração, profissionalização, estratégia de marketing e assim por diante. A pretensão percebida no mercado em se alcançar o chamado “profissionalismo” aponta para uma ideia de que, em algum nível, esta seria uma forma de transformar os “sonhos” e projetos em uma realidade concreta. Além disso, essa “realidade de mercado” cria também novas oportunidades de empregos e muda a vida de pessoas que possam vir a trabalhar profissionalmente nas mais diversas áreas ligadas ao *Teatro Musical*. Assim, essa visão “comercial” preconceituosa atrelada ao *Teatro Musical* perde ainda mais força, uma vez que esse novo mercado, além de ser encarado como a realização de um “sonho”, permite a existência financeira para outras pessoas, possibilitando uma ampliação do mercado e, portanto, permitindo que novos sonhos sejam executados (MACHADO, 2014, p. 11 - 12).

O sucesso de bilheteria de *Les Misérables* (2001), *Chicago* (2004) e *Fantasma da Ópera* (2005) em São Paulo dá margem a um novo momento econômico para o Teatro Musical no Brasil. Nós viramos mercado internacional e os cantores brasileiros começam a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da Broadway, começam a acontecer de forma mais sistemática e profissional. A procura por preparo também é um fator marcante da década de 1990 e os professores e alunos de canto que estudaram fora do país começam a compartilhar e demonstrar seu conhecimento influenciando a qualidade técnica dos novos espetáculos (RUBIM, 2010, p. 44).

Acompanhar de perto essa *Indústria Criativa* em crescimento no Brasil como ator-cantor-bailarino, diretor, produtor, professor e pesquisador de *Teatro Musical* me levou a abrir outro questionamento a respeito dessa visão deturpada de que um teatro comercial não seria um teatro de qualidade e que estaria aquém das outras vertentes teatrais. Durante o PDSE realizado em Londres, pude acompanhar de perto as aulas de *Acting Through Song* da líder do curso de *BA Acting - Musical Theatre* da RCSSD, a professora Wendy Gadian, que além de professora, também é diretora de musicais no *West End*, estando envolvida tanto na indústria dos musicais quanto nos sistemas de ensino e treinamento de *Teatro Musical*. E eu a questioneei a respeito dessa visão comercial em torno dos musicais e como era essa relação entre a *Indústria* e as *Universidades*, especialmente no quesito qualidade artística.

Segundo Gadian, o *Teatro Musical* é uma vertente teatral comercial, mas não existe uma diminuição em sua qualidade ou importância artística por conta disso. Os musicais em Londres exigem um acurado padrão técnico e são encarados como uma arte de altíssima

qualidade, tanto pelas universidades quanto pela indústria, que prezam pelo rigor em todas as frentes, tanto nas técnicas (iluminação, sonorização, etc.) quanto nas artísticas (atuação, canto e dança dos atores-cantores-bailarinos, roteiro, cenografia, etc.).

A indústria tem exigido um alto nível de acurácia dos atores-cantores-bailarinos, tanto no canto, na dança e agora (principalmente) na atuação também. De acordo com Gadian, nos últimos dez anos, o foco na interpretação dado pela indústria tem sido realizado em parceria com as universidades e centros de treinamento, que se adaptaram para incluir o canto e a dança dos musicais em seus currículos de atuação, ao contrário de como era realizado anteriormente, com o canto e a dança possuindo o foco principal e a interpretação entrando como um coadjuvante em seus programas.

Esta transformação nos currículos se dá ao fato de o mercado agora estar com um nível de exigência maior na atuação, no qual a interpretação tem sido o diferencial que abre as portas para se adentrar na indústria e elevar a qualidade artística das produções. E os produtores em *West End* estão totalmente focados na atuação, em uma conexão maior entre o drama e o canto (*Acting Through Song*) e entre o drama e a dança (movimento conectado ao personagem e à história que está sendo contada).

O momento é mais do que oportuno para que se veja o *Teatro Musical* como uma vertente consolidada e significativa de trabalho artístico. Falar do gênero, assim, traçar uma linha contínua de produção histórica, é apontar para a necessidade de um olhar político exemplar, uma nova era. Pois este gênero, que exclui a ópera e as modalidades clássicas de espetáculos com música da área da música clássica, foi combatido com extremo rigor desde o início de sua história e constitui parte importante do que se deve denominar como universo recalcado do *Teatro Brasileiro*. (...) Vale destacar, contudo, que o 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. 14 - 17).

Portanto, encarar o *Teatro Musical* como uma corrente de alto padrão de qualidade se faz mais do que urgente, especialmente no Brasil. Esse é um dos pontos fortes dessa pesquisa, que tem dentre seus objetivos entender esta demanda dos musicais na contemporaneidade e no quanto isso influencia o treinamento do ator-cantor-bailarino que está se preparando para performar nessa *Indústria Criativa*. E ainda propor uma forma de se utilizar os dispositivos tecnológicos nesse treinamento para ampliar o processo de aprendizado e desenvolvimento de suas habilidades cognitivas atreladas às habilidades exigidas por esta vertente teatral.

## O *Teatro Musical* como campo de pesquisa nas Universidades

Após o período que passei em Londres, pude analisar melhor a diferença que o Brasil possui com relação ao *Teatro Musical* enquanto campo de pesquisa dentro das universidades brasileiras. Um exemplo disso pode ser visto no levantamento que realizei nas universidades londrinas, em que encontrei pelo menos 24 universidades no Reino Unido com cursos de graduação em *Teatro Musical - BA (Hons) Musical Theatre* - ou graduação em interpretação com foco em *Teatro Musical - BA Acting (Musical Theatre)* -, além dos cursos de mestrado e dos inúmeros centros de treinamento especializados nessa vertente teatral<sup>18</sup>.

No Brasil, não temos um curso universitário de graduação em *Teatro Musical*; somente algumas poucas escolas técnicas que começaram a surgir nos anos 90 e que se concentram basicamente nas cidades de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo (MUNDIM, 2014, p. 74). Nas universidades do país temos algumas pesquisas em andamento, mas foi na UNIRIO e na UNIVERCIDADE do Rio de Janeiro que foram lançados os primeiros cursos de pós-graduação *lato sensu* em *Teatro Musical* (RUBIM, 2010, p. 51). Essa diferença entre o ensino superior que pude perceber nesses dois países pode ser fruto de uma herança histórica de preconceito atrelado ao *Teatro Musical* no Brasil, desde seus primórdios com o *Teatro de Revista*:

Iniciei minha pesquisa sobre o teatro de revista no Brasil durante os anos 1980. Naquela época, havia muito preconceito e o terreno revisteiro representava uma zona obscura (quase proibida) por onde era raro aventurarem-se historiadores e pesquisadores. Interessante lembrar que, na época, os poucos artigos publicados sobre Teatro de Revista insistiam na tecla do “preconceito”. Gastavam-se páginas e páginas tentando provar que havia arte no Teatro de Revista. O preconceito vinha de longe. Basta lembrarmos um verso de Arthur Azevedo que, na revista *A fantasia*, afirmava: “Há muita arte na Revista Brasileira”. O Teatro Brasileiro Musical era, na época, chamado gênero alegre. Naquele início, a luta contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais. Cansados de serem atacados pela crítica, os autores inventavam, amiúde, quadros metalinguísticos reivindicando o direito ao reconhecimento. A defesa sempre conclamava o grande público e se apoiava nos sucessos de bilheteria e aplausos da plateia. Sim, para aqueles artistas pioneiros do século XIX, o público era o juiz. Foi assim que se firmou, entre nós, o “gênero alegre”: dedicando ao público, não aos deuses (VENEZIANO, 2012, p. 37 - 38).

Segundo Brandão, “não há, na historiografia tradicional, uma página consistente que seja de reconhecimento do gênero ou de análise isenta das produções” (2010, p. 21). Por diversas vezes ao longo da história, o *Teatro Musical* no Brasil foi colocado à margem das artes, especialmente por ser esse teatro de amplo diálogo popular:

---

<sup>18</sup> A relação das universidades e centros de treinamento, com seus respectivos cursos, pode ser visualizada na seção [Apêndice II - Musical Theatre Courses - UK](#) deste trabalho.

A sua origem - se é que se pode falar nestes termos - seria a expressão popular, quer dizer, formas de manifestação sensível das pessoas comuns, das ruas, afastadas das academias e dos salões da grande arte. (...) Um duplo estigma, portanto, levou à sua redução a um estatuto inferior, bastardo - a ligação às ruas e a conseqüente aproximação ao vasto edifício da comédia, que, na tradição erudita francesa, era o gênero associado ao universo das pessoas “comuns”. Seria, portanto, um subgênero, um pequeno segmento do gênero cômico, este um território amplo, também hierarquizado; no seu ponto mais alto estaria a comédia de caracteres, no ponto mais baixo a farsa e os formatos híbridos, em que a música teria participação como expressão de sentimentos simples ou pulsações corpóreas e libidinosas (BRANDÃO, 2010, p.15 - 16).

Brandão reforça que as críticas em cima das produções são inúmeras, chegando a ser considerados como espetáculos teatrais de valor artístico questionável, e ressalta que essa preconceituosa classificação do *Teatro Musical* como uma obra de arte inferior, sendo julgado por não ter qualidade e expressão de arte, resultou na “cristalização de uma avaliação negativa contrária ao reconhecimento de méritos no *Teatro Musical*, muito embora o próprio país se afirmasse como uma terra musical” (2010, p. 22 - 23). Esse diálogo com o povo enquanto um teatro popular levou a um afastamento do *Teatro Musical* também enquanto objeto de pesquisa dentro da academia, assim como outras artes populares:

Como é do conhecimento de quem está envolvido com a linguagem teatral — especialista, militante, amador ou pesquisador —, a crítica teatral brasileira (dita acadêmica) teve poucas oportunidades e interesse de se dedicar à pesquisa relativa ao teatro popular e a suas formas. Talvez, entre todos os motivos que pudessem ser arrolados nesse sentido, o ideológico e o classista sejam os mais determinantes, embora sempre camuflados por inúmeras peripécias estético-gramatológicas e por uma abstrata e canonizada qualidade. Desse modo, no Brasil, há um número infinitamente significativo de produções teatrais ligadas ao popular, mas que não figura em nenhuma das raras e panorâmicas históricas dedicadas à linguagem teatral. À luz disso, pode-se afirmar que as experiências e os sujeitos ligados ao gênero foram subsumidos da história (MATE, 2012, p. 46).

Apesar desta história de afastamento entre o musical e as pesquisas universitárias no país, acreditamos que o Brasil está a caminho de uma mudança de percepção desta vertente teatral enquanto apenas arte de mercado e sem valor artístico. Como já mencionado, algumas pesquisas acadêmicas brasileiras já buscam trazer a visão mundial de tratamento do *Teatro Musical* como um vasto campo de pesquisa e de importância artística na contemporaneidade. Especialmente quando comparamos e analisamos os investimentos que são feitos nas universidades especializadas em *Teatro Musical* tanto no Reino Unido quanto nos EUA, que estão também em constante diálogo com as *Indústrias Criativas* desses países, em busca de um crescimento técnico e artístico das produções dessa corrente teatral, mostrando que não é somente uma arte comercial, mas que exige muito do enredo, da tecnologia, da técnica dos atores-cantores-bailarinos e de todo um aparato técnico e artístico por detrás da performance, a fim de que essa história cativa o público e permaneça em cartaz por longos anos.

Trazer essa discussão para a universidade pode fortalecer ainda mais a pesquisa e o entendimento do quão primordial é o treinamento desse profissional que se dedica inúmeras horas de sua vida para se especializar e dominar as técnicas necessárias para conseguir unir todas as suas habilidades artísticas à emoção e à capacidade de se contar uma história que encante o público, ao mesmo tempo em que se executam com primor as técnicas tanto da dança quanto da interpretação e do canto simultaneamente em um mesmo espetáculo. Além disso, pode destacar o quanto é importante para um ator-cantor-bailarino ser interdisciplinar e dialogar com as diversas linguagens que utiliza, sendo afinado, tendo um bom ritmo, sabendo dançar bem, procurando ter um bom estudo e domínio das técnicas de interpretação.

Para o performer de *Teatro Musical*, é muito importante que ele esteja sempre buscando treinar e se especializar no máximo de *expertises* para poder dialogar e se relacionar com todos os outros elementos que compõem um espetáculo desta vertente teatral. Desde a relação entre suas próprias habilidades na criação e execução de uma cena, na qual precisa se utilizar do canto, da dança e da interpretação ao mesmo tempo, passando pela interação com os outros atores-cantores-bailarinos, até chegar ao diálogo com todo o aparato técnico e tecnológico utilizados para se contar a história e envolver o público na narrativa que está sendo apresentada.

E, a partir deste entendimento da importância do trabalho de especialização destes profissionais, utilizar a relação com a pesquisa dentro das universidades para buscar novas formas de treinamento e novos caminhos para a utilização da tecnologia neste processo de aprendizagem e desenvolvimento de suas habilidades. Através do apoio dos centros de pesquisa nas universidades, cria-se a possibilidade de desenvolvimento de novas ferramentas que possam ser efetivas nesse processo - como o *STArt-ACB* proposto neste trabalho -, em uma busca de um aperfeiçoamento e aprofundamento tanto da técnica quanto das habilidades artísticas dos atores-cantores-bailarinos, que estão desbravando esse campo ainda pouco estudado no Brasil, mas já praticado há muitos anos.

### ***Música, Dança e Interpretação como vias de comoção da plateia***

Aprofundar o estudo do *Teatro Musical* e do treinamento do ator-cantor-bailarino nas universidades nos remete a outra questão que se faz presente quando falamos sobre a acurácia técnica e qualidade artística dos performers e do musical como um todo: como essa vertente teatral emociona o seu público e o induz a uma imersão tão violenta e tão deslumbrante, na

qual o registro que fica marcado na memória ao final do espetáculo é a sensação e a experiência vivida? Os musicais acabam por encantar os mais diversos públicos, de diversas etnias, idades, classes sociais e possibilidades de locomoção, tudo em um mesmo espaço. E tudo de forma a tocar o emocional e a imaginação da plateia, fazendo com que cada um deixe o espetáculo com uma sensação de que valeu a pena ter gasto tempo e dinheiro para ter determinada experiência.

Entender os caminhos dessa comoção através da *Música*, da *Dança* e da *Interpretação* (separadamente ou integradas nos espetáculos de *Teatro Musical*) se faz de vital relevância para compreendermos o papel do ator-cantor-bailarino neste processo e na importância deste profissional estar bem treinado nas três áreas para essa imersão e encantamento acontecerem. Para essa evocação de emoções entre plateia e performers se concretizar, a qualidade técnica da execução das habilidades desses artistas precisa estar muito bem equalizada com os outros elementos dentro do espetáculo, o que justificaria esse forte treinamento que é exigido dos atores-cantores-bailarinos envolvidos nesses espetáculos, possibilitando a utilização das tecnologias para propiciar uma maior acurácia técnica e artística na formação e treinamento das habilidades desses performers.

Com o intuito de entender essa relação com a plateia, vamos primeiramente buscar as características das relações entre o *Teatro*, a *Música* e a *Dança* dentro do *Teatro Musical* e como as particularidades de cada uma dessas modalidades artísticas podem se relacionar com o todo dentro do espetáculo, gerando essa imersão e encantamento do espectador. Em seu livro sobre o treinamento do ator-cantor, Balk (1977) inicia o primeiro capítulo falando das características do *Teatro* e da *Música* em um formato de parábola, que facilita o entendimento dessas relações durante todas as etapas tanto do treinamento do performer quanto da apresentação do espetáculo e de sua relação com o público.

Nesta parábola, Balk (1977, p. 03 - 05) introduz dois reinos cujas fronteiras estão em uma disputa: o reino da *Musiconia* (analogia à *Música*), cuja capital seria a cidade de *San Techniko* (remetendo à técnica) e o reino de *Theatrylvania* (analogia ao *Teatro*), cuja capital seria a cidade *Feelitopolis* (remetendo ao sentimento). Nesses reinos, a forma como você *soa* enquanto se comunica é mais importante em *Musiconia*, enquanto em *Theatrylvania* o que conta é a forma como você *sente* enquanto se comunica. Nesta última, a vida seria um pouco mais permissiva e despreocupada - com uma atmosfera de quebra de regras e paradigmas -, enquanto em *Musiconia* existe uma forte ênfase na lei e ordem.

Em suas fronteiras existe um terceiro reino não oficial surgido da sobreposição das fronteiras desses dois reinos: o reino da *Operania* (analogia à *Ópera*), caracterizado pela

mistura das características dos dois primeiros reinos e que produz inúmeras confusões, especialmente sobre as leis e os costumes de qual reino eles devem obedecer e qual linguagem deveria ser a dominante nesse terceiro reino. No decorrer da parábola, Balk fala da mistura das linguagens na *Ópera* e na confusão que o terceiro reino causaria nas pessoas, especialmente pela constante briga entre os defensores do *Teatro* e os defensores da *Música*. E que somente pela completa integração das duas é que poderia se acabar com a polaridade existente entre ambas e se atingir uma experiência repleta de verdade e significado.

Se alguém chamar a forma de Teatro Musical em vez de Ópera, este terá dado o primeiro passo para entender a polaridade sugerida por nossa parábola. Essa polaridade e sua integração sempre foram a base da forma do Teatro Musical, desde os primórdios de nossa herança dramática e literária, que se originou na combinação de palavras e músicas. Foi dito de Ésquilo, o primeiro e talvez o maior dos libretistas e compositores gregos, que seu pensamento “buscou não tanto um significado dourado, como uma visão suficientemente grande para abarcar e reconciliar os mais diversos extremos”. Neste pensamento, ele talvez mostre suas maiores afinidades com os românticos - Blake, Coleridge, Hegel, Hugo, Nietzsche, Yeats - que repetidamente insistiram que a verdade mais elevada é uma síntese dos contrários<sup>19</sup> (BALK, 1977, p. 05 - 06).

Esta síntese dos contrários envolvendo o *Teatro* e a *Música* não são apenas abstrações dentro do *Teatro Musical*. Ela depende da interação e da cooperação dos mais diversos profissionais e artistas envolvidos na produção de um espetáculo dessa vertente teatral. Wagner já falava sobre a associação de aspectos opostos em uma total integração na *Obra de Arte Total* e Stephen Sondheim, um dos maiores compositores de espetáculos de *Teatro Musical* da contemporaneidade, está em constante busca por uma integração mais exigente entre a *Música* e o *Teatro* desde o início de suas produções (BALK, 1977, p. 07 - 08).

A associação entre as modalidades artísticas tem uma potencialidade de transformar o *Teatro Musical* em algo extraordinário, uma das formas mais poderosas de se emocionar o público (HARVARD, 2013, p. xiii). Afinal o que nos leva a ir ao teatro, despendendo tempo e dinheiro, para ficarmos sentados por mais de duas horas e gastando uma quantia normalmente alta, especialmente nos espetáculos de *Teatro Musical*? Segundo Peter Brook,

...vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente.

<sup>19</sup> Livre tradução de: “If one calls the form music-theater instead of opera, one has made the first step in understanding the polarity suggested by our parable. This polarity and its integration has always been the basis of the music-theater form, from the very beginnings of our dramatic and literary heritage, which originated in the combining of words and music. It has been said of Aeschylus, the first and perhaps the greatest of the Greek librettists and composers, that his thought ‘sought not so much some golden mean as the vision large enough to encompass and reconcile the most diverse extremes’. In this he perhaps shows his closest affinities to the romantics - Blake, Coleridge, Hegel, Hugo, Nietzsche, Yeats - who have repeatedly insisted that the highest truth is a synthesis of contraries” (BALK, 1977, p. 05 - 06).

Convém acrescentar algumas particularidades. A vida no teatro é mais compreensível e intensa porque é mais concentrada. A limitação do espaço e a compressão do tempo criam essa concentração. (...) No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço (2005, p. 08 - 10).

Ao ter esse encontro intenso com a vida propiciada pela concentração do tempo e do espaço, quem assiste ao espetáculo experimenta um mergulho e imersão na obra, atingindo estágios de encantamento tão comumente observados nas apresentações de *Teatro Musical*. Estágios esses que podem sugerir pistas do por que o amor pelos musicais costuma ser tão apaixonado em seu público mais cativo. Nietzsche também descreve em seu livro *O Nascimento da Tragédia: Helenismo ou Pessimismo* (1992, p. 60) justamente a importância deste mergulho do público que está assistindo aos espetáculos de arte dramática e a função da obra de arte nessa imersão, em que o arrebatamento seria o pressuposto de toda arte dramática.

Para Nietzsche, o encantamento não era apenas necessário, mas, de certo modo, um elemento quase obrigatório nas representações da *Tragédia Grega*, que em muitas vezes não era vista apenas como uma encenação. Com a participação do público, acreditava-se que o espetáculo era composto de existências vivas das pessoas que ali estavam (NIETZSCHE, 1992, p. 53). Logo, o mergulho do público na história que estava sendo contada era quase que uma obrigação das encenações daquela época.

E para se conseguir o envolvimento do público em um espetáculo, é necessário que se estabeleça essa comunicação entre o artista e a plateia, das mais diversas formas. Por essa perspectiva, o *Teatro Musical* se aproxima da *Tragédia Grega* por possuir essa característica de produzir o encantamento por meio de pelo menos três modalidades diferentes - pela interpretação teatral, pela dança e pela música -, que podem ser independentes entre si ou se complementarem, favorecendo ainda mais esta apreciação e essa comunicação da informação e/ou da emoção que se espera passar em determinada cena ou no espetáculo como um todo.

Se remetermos essa mescla de linguagens do canto, da dança e da interpretação à produção de um espetáculo multissensorial, chegamos à associação do *Teatro Musical* com a *Obra de Arte Total* de Wagner, que defendia que a pintura, a música e a poesia já haviam alcançado o fim de suas evoluções e que, para inovar, seria necessário combinar as linguagens em uma *Obra de Arte Total*, que tentou alcançar com os espetáculos operísticos, conjugando diferentes linguagens artísticas - como música, teatro, canto, dança e artes plásticas. Wagner acreditava que, na antiga *Tragédia Grega*, esses elementos estavam unidos, mas, em algum momento, separaram-se (WAGNER, 2003, p. 128 - 130). Em seus trabalhos, ele ainda afirmava que, por meio de uma representação real e sensível, o artista conseguiria atingir a



libertação do pensamento e a sua redenção, atingindo essa conexão com a sensibilidade do público e proporcionando esse arrebatamento da plateia.

Daí que só a obra de arte real, i.e., o que se representa sensível e imediatamente no momento do seu aparecer fenomênico maximamente corpóreo, seja também a redenção do artista, a supressão dos últimos vestígios da arbitrariedade criativa, a determinação indubitável daquilo que até esse momento era apenas representação mental, a libertação do pensamento na sensibilidade, a satisfação da carência de vida na própria vida. A obra de arte, neste sentido, enquanto ato de vida imediato, é, portanto, a completa reconciliação da ciência com a vida (WAGNER, 2003, p. 15).

Wagner, quando falou da *Obra de Arte Total*, também citou a importância dessa absorção e presentificação da peça pelos sentidos do público, proporcionando esse mergulho e encantamento pelos sentidos, tal qual relacionamos com o *Teatro Musical* ao se fazer multissensorial e ativando as mais diversas formas de conexão com o público, seja pela música, pelas coreografias, pela intenção dos atores ou até mesmo pelos cenários, figurinos e tecnologias utilizadas para se aumentar ainda mais as vias de conexão entre o espetáculo e cada pessoa presente no momento da apresentação:

Na organização do espaço dos espectadores é a exigência de compreensão da obra de arte que, no plano óptico e no plano acústico, dita a lei necessária, à qual só a beleza da disposição dos elementos - a par da adequação aos fins - pode corresponder; porque o desejo do espectador coletivo é precisamente o desejo da obra de arte, para cuja apreensão ele terá que ser determinado por tudo o que lhe surge perante os olhos. E assim, pelo ver e pelo ouvir, o espectador coletivo transporta-se inteiramente para o palco; só pela completa absorção por parte do público, o ator é artista. (...) o público, esse representante da vida social, desaparece ele próprio do espaço destinado aos espectadores; o público passa a viver e respirar apenas na obra de arte que lhe surge como sendo a própria vida, na cena que lhe parece ser o mundo inteiro (WAGNER, 2003, p. 179 - 180).

O público vai ao teatro esperando ser surpreendido, buscando um encantamento e uma imersão na história. E proporcionar isso enquanto intérpretes e realizadores de *Teatro Musical* é um grande desafio e nos remete à preparação e ao treinamento necessário para o profissional que deseja se especializar nessa vertente teatral. Ele deve ter um desenvolvimento de suas habilidades de interpretação, de canto e de dança para tecnicamente conseguir fazer o que se espera dentro do espetáculo como um todo, de modo a atingir esse público e proporcionar esse mergulho na história pela completa integração de todas as modalidades artísticas e dos aparatos técnicos envolvidos durante as apresentações.

O ator-cantor-bailarino necessita estar presente na história para convencer o público a acreditar no que ele está fazendo. Mesmo em se tratando de *Teatro Musical*, que proporciona momentos mágicos e fora da realidade como, por exemplo, um personagem que canta e dança no momento de sua morte. O intérprete precisa estar tão presente em cena para levar a plateia a acreditar que seria sim possível alguém cantar e dançar enquanto morre, além de estar

tecnicamente preparado para executar corretamente os passos da coreografia e cantar as notas afinadas e ritmadas com a orquestra que o acompanha ao vivo.

Ser capaz desta proeza de se executar tudo ao mesmo tempo em que acontece a conexão com o público nos lembra de que é preciso mais do que simplesmente estar tecnicamente preparado, mas também “exige do ator um vínculo com sua vida interior, com seus colegas e com o público em perfeita harmonia” (BROOK, 2005, p.26). E esse mergulho e imersão na história por parte do público não significa que o público tem que ser levado a acreditar naquilo que está acontecendo no palco como uma realidade pura. Pelo contrário: é levar o público nesse mergulho pelo imaginário de uma existência fantasiosa, se deixando envolver por todos os elementos apresentados, gerando esse desejado estado de imersão.

O campo da estética é o campo do teatro. O teatro possui as maiores riquezas, os meios mais poderosos de afetar milhares de espectadores ao mesmo tempo, e de fazer aflorar as suas emoções artísticas. A arte do teatro é tão viva e pictórica, ilustra tão plenamente uma peça, (...) que se torna acessível a todos, do professor ao camponês, do jovem ao velho. O bom teatro existirá sempre e será o objetivo fundamental da arte do ator (STANISLAVSKI, 2001, p. 181).

Vale lembrar também que, se a emoção ou o encantamento da obra não chega ao público e isso faz com que o musical não tenha uma boa quantidade de pessoas na plateia diariamente, o investimento financeiro não é recuperado e, por mais artisticamente bem elaborado que seja a história e todos os seus elementos, o espetáculo é tirado de circulação por não se sustentar. E, no caso dos musicais, a quantidade de público é um dos grandes medidores de sucesso de um espetáculo.

Logo, é altamente necessário para quem trabalha com esta realidade dos musicais, fazer o exercício de alteridade de maneira muito potente, colocando-se no lugar do público e entendendo as possibilidades de se afetar o outro e de como produzir um espetáculo que agrade aquele determinado grupo de pessoas ao qual ele se destina, tanto com relação ao conteúdo do que está sendo apresentado quanto à forma, aumentando o leque de possibilidades de gerar o encantamento e atrair o maior número de pessoas possível.

E, ainda assim, correndo o risco financeiro de não causar o arrebatamento no público, como foi o caso do musical *Spider-Man: Turn off the Dark*, que possuía uma história mundialmente conhecida e de sucesso no cinema, com cenários e figurinos altamente elaborados, aparatos tecnológicos de última geração, músicas de Bono e Edge - da banda *U2* - e que, apesar de ficar três anos em cartaz, não conseguiu recuperar o investimento de US\$ 75 milhões - um dos musicais mais caros da história -, resultando em um prejuízo de cerca de US\$ 60 milhões, sendo um dos maiores fracassos de público e de crítica da *Broadway* (OGLOBO, 2017).

Ao nos depararmos com esse fascínio que os musicais proporcionam ao público, buscamos por respostas de como essa comoção acontece a partir das diferentes modalidades artísticas que são utilizadas nesses espetáculos. Muitos dos caminhos partem do princípio da *Música* como um dos fortes elementos geradores dessa relação mais íntima com o público.

A música é uma incomum e poderosa forma de expressão. A mais universal das artes, tem a capacidade de transcender diferenças culturais, linguísticas e sociais, e alcançar a todos. Ela pode movê-lo de uma maneira altamente visceral, contornando seu intelecto e apelando diretamente para suas emoções. E aqui reside a grande força do Teatro Musical como uma forma: ele coloca a música bem no centro da narrativa. Ao fazer isso, os musicais oferecem uma rara oportunidade de combinar os melhores aspectos do drama e da comédia com a força emotiva da música para criar um meio potente de expressão teatral. É por isso que acredito que o gênero deva ser valorizado e desenvolvido. Um musical tem o potencial de afetar um público de uma maneira profunda que pode até mesmo transcender o impacto de uma peça<sup>20</sup> (HARVARD, 2013, p. xiii - xiv).

A música teria esse poder de levar o público a outros lugares, tomados de emoção e sentimento, muitas vezes por caminhos que não são logicamente explicados. Como Harvard mencionou acima, a música teria esse poder de transpassar nossa razão e nos atingir pela emoção, sem sequer nos darmos conta do que está acontecendo. E não precisamos de um treinamento enquanto público para sermos afetados pela música. Segundo a *Neurociência*, a música está tão intrínseca em nossas relações desde os primórdios das civilizações mais antigas, que o nosso cérebro reage automaticamente aos estímulos musicais, uma vez que as emoções são funções básicas e primitivas de nossa espécie e são facilmente estimuladas pela música. A música une o nosso cérebro racional (córtex) ao cérebro emocional (subcórtex, com nossas partes mais primitivas):

A capacidade de criar e desfrutar da música é uma característica humana universal e desempenha um papel importante na vida cotidiana da maioria das culturas. A música tem uma capacidade única de desencadear memórias, despertar emoções e intensificar nossas experiências sociais. Nós não precisamos ser treinados em performance musical ou apreciação para podermos colher seus benefícios - ainda enquanto bebês, nos relacionamos com a música espontaneamente e sem esforço. Houve uma onda de aumento recente nas investigações de neuroimagem das bases neurais da experiência musical, mas a maneira pela qual as formas abstratas e os padrões do som musical podem ter um significado tão profundo para nós permanece indefinida<sup>21</sup> (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 235).

<sup>20</sup> Livre tradução de: “*Music is an unusually powerful form of expression. The most universal of the arts, it has the ability to transcend cultural, linguistic and social differences, and reach out to everyone. It can move you in a highly visceral manner, bypassing your intellect and appealing directly to your emotions. And herein lies the great strength of musical theatre as a form: it places music right at the centre of the storytelling. In doing so, musicals provide a rare opportunity to combine the best aspects of drama and comedy with the emotive force of music to create a potent means of theatrical expression. That is why I believe the genre should be cherished and developed. A musical has the potential to affect an audience in a profound manner that can even transcend the impact of a play*” (HARVARD, 2013, p. xiii - xiv).

<sup>21</sup> Livre tradução de: “*The ability to create and enjoy music is a universal human trait and plays an important role in the daily life of most cultures. Music has a unique ability to trigger memories, awaken emotions and to*

Segundo Molnar-Szakacs e Overy, nas últimas décadas as pesquisas científicas acerca das bases neurais do cérebro humano relacionadas à música têm revelado que os diferentes aspectos do processamento da música recrutam quase todas as regiões do cérebro, dentre as quais podemos destacar a descoberta dos neurônios-espelho no córtex pré-motor, que seriam neurônios associados ao planejamento motor e à imitação no processo de aprendizado de habilidades motoras e no processamento e geração de emoções:

Registrando a atividade elétrica de neurônios isolados no córtex pré-motor de macacos, descobriram um tipo de neurônio que disparava potenciais de ação antes e durante um movimento do seu braço, dirigido a um objeto com a finalidade de agarrá-lo: um biscoito, por exemplo. Mas o espantoso foi que o mesmo neurônio disparava quando um outro macaco realizava o mesmo movimento, observado pelo primeiro. Parecia que esses neurônios estavam mais relacionados ao objetivo do movimento do que ao movimento propriamente dito. Rizzolatti e seus colaboradores cunharam o nome neurônio-espelho para essa família de células, e daí em diante esse tipo de neurônio não parou mais de ser relatado em diversas áreas cerebrais (LENT, 2010, p. 451).

O sistema de neurônios-espelho no nosso cérebro atuaria na comunicação entre o emissor e o receptor (plateia), uma vez que este sistema tem sido estudado e proposto como um mecanismo do cérebro humano que permite um indivíduo entender o significado e a intenção de um sinal comunicativo (no caso, a música) pela evocação de uma representação deste sinal no cérebro do receptor (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 235). Esta habilidade do cérebro humano evidencia a capacidade humana de reproduzir as ações e as intenções de outras pessoas através da ativação do próprio sistema motor pela observação. A música teria essa forte participação na ativação do nosso sistema motor, pois, desde os primórdios, a produção de música sempre esteve associada com a atividade motora:

De tocar bateria a cantar e tocar virtuosamente, a produção de música envolve ações motoras bem coordenadas que produzem as vibrações físicas do som. A experiência da música envolve, assim, a percepção de sequências significativas, intencionais e organizadas de atos motores como a causa da informação auditiva temporalmente síncrona. Assim, de acordo com o mecanismo de simulação implementado pelo sistema de neurônios-espelho dos seres humanos, uma rede motora similar ou equivalente é desenvolvida pelo indivíduo que escuta o canto ou o som da bateria, baseado na rede motora produzida pelo cantor ou baterista que emite o som; dos movimentos em larga escala de diferentes notas até os pequenos movimentos sutis de diferentes timbres. Isso permite a co-representação da experiência musical, emergindo do recrutamento compartilhado e temporalmente sincrônico de mecanismos neurais similares no emissor e no receptor da mensagem musical. Esta representação musical compartilhada tem um potencial similar de comunicação

---

*intensify our social experiences. We do not need to be trained in music performance or appreciation to be able to reap its benefits - already as infants, we relate to it spontaneously and effortlessly. There has been a recent surge in neuroimaging investigations of the neural basis of musical experience, but the way in which the abstract shapes and patterns of musical sound can have such profound meaning to us remains elusive” (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 235).*

como linguagem compartilhada ou ação<sup>22</sup> (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 236).

Esta conexão de música e movimento fica bem evidente se analisarmos como é produzida a música pelos nossos corpos: nós movemos nossos corpos para tocar os instrumentos musicais, movemos nossa boca, laringe e todo o aparato vocal para cantar, nós dançamos e nos movimentamos ao som da música:

A música é claramente um estímulo auditivo não apenas passivo, mas é uma atividade social envolvente e multisensorial. Todos os sons musicais são criados pelos movimentos do corpo humano (cantando, batendo palmas, batendo em outro objeto, soprando, etc.) e, por sua vez, parecem encorajar outros corpos a se moverem (batendo palmas, tocando, marchando, dançando). A produção de música geralmente ocorre em grupos (díades, círculos, conjuntos) e envolve a sincronização de ações físicas com uma extraordinária precisão temporal e flexibilidade. Essas interações físicas, sociais e sincronizadas envolvem imitação, aprendizado, compreensão compartilhada e previsão, e podem estimular o contato visual, o riso e a construção de relacionamentos, além de permitir a exploração de lideranças, competições e expressões individuais - todas elas poderosas experiências de aprendizado social<sup>23</sup> (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 489).

E os neurônios-espelho ativam o nosso próprio sistema motor ao observarmos e apreciarmos a música, o que se torna um excelente canal de expressão e comunicação com a plateia, especialmente se associarmos à movimentação da dança e às emoções expressadas pela interpretação, tudo ativando ao mesmo tempo os nossos neurônios-espelho e propiciando essa imersão e mergulho no espetáculo que está sendo realizado no palco.

Segundo Anne Bogart, quando vamos ao teatro nós desejamos experimentar coisas maiores que nós mesmos e somos atraídos para espetáculos que, por sua vez, satisfazem algo profundamente enraizado dentro de nós (2007, p. 80). E o desejo por música e dança está diretamente ligado à essa experiência de sensações em nosso próprio corpo a partir desses estímulos externos. O nosso corpo tende a se manter tensionado física e emocionalmente. E

<sup>22</sup> Livre tradução de: “*From drumming to singing to virtuosic sitar playing, the production of music involves well-coordinated motor actions that produce the physical vibrations of sound. The experience of music thus involves the perception of purposeful, intentional and organized sequences of motor acts as the cause of temporally synchronous auditory information. Thus, according to the simulation mechanism implemented by the human mirror neuron system, a similar or equivalent motor network is engaged by someone listening to singing/drumming as the motor network engaged by the actual singer/drummer; from the large-scale movements of different notes to the tiny, subtle movements of different timbres. This allows for co-representation of the musical experience, emerging out of the shared and temporally synchronous recruitment of similar neural mechanisms in the sender and the perceiver of the musical message. This shared musical representation has a similar potential for communication as shared language or action*” (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 236).

<sup>23</sup> Livre tradução de: “*Music is clearly not just a passive, auditory stimulus, it is an engaging, multisensory, social activity. All musical sounds are created by movements of the human body (singing, clapping, hitting, blowing, plucking) and in turn seem to encourage other bodies to move (clapping, tapping, marching, dancing). Music-making usually occurs in groups (dyads, circles, ensembles), and involves the synchronization of physical actions with extraordinary temporal accuracy and flexibility. Such physical, social, synchronized interactions involve imitation, learning, shared understanding, and prediction, and can encourage eye contact, smiling, laughter, and relationship building, while also allowing for leadership, competition, and individual expression—all powerful social learning experiences*” (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 489).

ao se deixar levar pelas emoções e pelos movimentos presentes nos espetáculos de *Teatro Musical*, repletos de sons, imagens e emoções, o público permite o corpo se mover e liberar as tensões acumuladas. Seja rindo, batendo palmas, relaxando ou se emocionando, esse mergulho permite o corpo relaxar e aliviar as tensões pela experiência do espetáculo teatral. Em muitas culturas, não somente os espetáculos teatrais possuem essa função de movimentação do corpo para um mergulho nessa experiência extra cotidiana e liberação das tensões. O ato de se mover e sacudir o corpo para aliviar as tensões físicas e emocionais pode ser observado em diversos rituais nos quais existe uma liberação física de movimentos, como alguns rituais xamânicos e danças tribais em grupo (BOGART, 2007, p. 70).

O apetite humano por música e dança é fundamental para o DNA do teatro. Todos os artistas de teatro significativos compartilham uma irresistível espetacularidade e presença de palco em sua personalidade. Mesmo os rigorosos inovadores intelectuais como Bertolt Brecht, conhecido por sua postura racional, nunca conseguiram resistir ao fascínio da música, de uma piada ou de uma divertida justaposição. Os gregos antigos intercalavam suas peças com músicas e danças. Humor e espetacularidade são irresistíveis e um sinal de saúde. Quem não valoriza e aprecia a capacidade de um artista de nos fazer rir de nós mesmos? Não importa quão intelectualmente, politicamente ou esteticamente sofisticada seja, uma noite no teatro não parece completa sem a música ou a dança. Espetacularidade, entretenimento e diversão nos ajudam a lidar com as dificuldades mais facilmente<sup>24</sup> (BOGART, 2007, p. 68).

Em um espetáculo de *Teatro Musical* estão acontecendo várias coisas simultaneamente, provocando essas diversas possibilidades de contágio e comoção do público. Segundo Taylor (2016, p. 148), a incorporação cinestésica da emoção e da ação pela plateia, juntamente com os momentos únicos de cada performance, dão origem a um testemunho físico que deriva da presença viva de espectadores e artistas e alimenta a energia e a atmosfera da performance e do entretenimento do público.

O papel da música se torna essencial dentro do musical para proporcionar essa identificação da plateia com o que está sendo apresentado no palco, justamente dando uma força maior para o texto que está sendo dito e para a comunicação que o espetáculo se propõe. Para Balk (1977, p. 06 - 07), o texto e as palavras se relacionam mais fortemente com o pensamento racional e a percepção lógica em nosso cérebro, enquanto a música apresenta uma relação maior com os sentimentos, os anseios e a excitação irracional. E o *Teatro*

---

<sup>24</sup> Livre tradução de: “*The human appetite for song and dance is fundamental to the DNA of theater. All significant theater artists share an irrepresible streak of showmanship. Even rigorously intellectual innovators such as Bertolt Brecht, known for his detached and cerebral posture, could never resist the allure of song, a joke, or an amusing juxtaposition. The Ancient Greeks interspersed their plays with songs and dances. Humor and showmanship are irresistible and a sign of health. Who does not value and appreciate the ability of a performer to make us laugh despite ourselves? No matter how intellectually, politically, or aesthetically sophisticated, an evening in the theater does not feel complete without that song or dance. Showmanship, entertainment, and diversion help us to deal with difficulties more easily*” (BOGART, 2007, p. 68).

*Musical* vem justamente proporcionar essa síntese dos contrários na busca pelo encantamento e imersão da plateia ao que foi apresentado no palco, explorando ainda o elemento da dança, que entra nessa relação com o teatro e a música para ampliar ainda mais essas possibilidades de expressão e contágio através da emoção nas apresentações dos musicais.

A dança é muitas vezes poderosamente emocional e não-litera, e é por isso que somos tão mexidos por ela. A dança pode expressar alegria, desespero, raiva e toda uma série de outras emoções puras com uma paixão tão intensificada que nem mesmo os cantores conseguem alcançar. Ela pode destilar essas experiências e envolver um ou cem personagens no processo de contar sua história. Muitas vezes vemos os momentos de dança em um musical como os picos emocionais mais altos da história. Se um musical é uma obra de total expressão humana, usando todos os caminhos possíveis para se contar uma história, então a dança completa o triunvirato com a fala e a música. Nosso objetivo é integrar a dança de forma tão completa à narrativa que ela pareça ser inevitável e totalmente lógica no mundo que criamos<sup>25</sup> (DEER, 2014, p. 60).

Essa integração das modalidades artísticas do teatro, música e dança se torna um componente muito potente para produzir o encantamento no público. E, por mais que esses elementos todos estejam sendo utilizados da forma mais harmônica possível, o *Teatro Musical* depende ainda da geração de uma espontaneidade crível que leve o público a aceitar que aquele mundo não-realista está sendo apresentado no palco pela primeira vez a cada nova sessão. Para Deer (2014, p. 118), essa é uma tarefa muito mais desafiadora no musical do que no drama realista, devido ao grau de “falta de similaridade” entre a realidade do público e a realidade do palco, envolvida nos personagens cantando suas experiências enquanto dançam.

Para o público aceitar que as situações estão acontecendo no palco pela primeira vez, a espontaneidade do ator-cantor-bailarino precisa acontecer acima das técnicas de interpretação, de canto e de dança. O performer tem que estar ainda mais presente e vivo em cena para poder se fazer crível a ponto do público aceitar que a música cantada e a coreografia dançada seriam as consequências mais lógicas que poderiam acontecer com aquele determinado personagem naquela cena. Seriam extensões além de necessárias, mas inevitáveis e emocionalmente lógicas dentro dessa realidade apresentada pelo musical, em que se aumenta “a intensidade emocional e dramática até que não sobre nenhum lugar para ir que não seja a música e a dança”<sup>26</sup> (DEER, 2014, p. 119). Além do treinamento de suas habilidades técnicas dentro do

<sup>25</sup> Livre tradução de: “Dance is often powerfully emotional and non-litera, which is why we are so moved by it. Dance can express joy, despair, rage and a whole host of other pure emotions with a heightened passion that even singing doesn’t always achieve. It can distill those experiences and engage one or a hundred characters in the process of telling your story. We often see the dance moments in a musical as among the highest emotional peaks in the story. If a musical is a work of total human expression, using every avenue possible to tell a story, then dance completes the triumvirate with speech and song. Our goal is to integrate dance so completely into the storytelling that it feels both inevitable and completely logical in the world we’ve created” (DEER, 2014, p. 60).

<sup>26</sup> Livre tradução de: “we turn up the emotional, dramatic intensity until there is nowhere left to go but into song and dance” (DEER, 2014, p. 119).

musical, o ator-cantor-bailarino também deve estar bem treinado para acessar o estado emocional por detrás de seu personagem. Ele precisa estar consciente do “mundo emocional” que está sendo contado através do papel que está desempenhando e do espetáculo como um todo:

Isso significa que, no teatro, mais do que em qualquer outro lugar, o ator deve tornar-se consciente do mundo emocional, não atribuindo-lhe méritos imaginários, mas aqueles com significados concretos. (...) Não é suficiente para o público ser capturado pelos elementos mágicos do espetáculo, e somente os capturaremos emocionalmente caso saibamos *onde afetá-los*. Já tivemos elementos suficientes de magia ou poesia casual que não possuem nenhuma habilidade lhes dando base. No teatro, a poesia e as habilidades devem ser associadas como uma única coisa a partir de agora. Toda emoção tem uma base orgânica e um ator carrega sua tensão emocional desenvolvendo suas emoções dentro dele. A chave para jogar o público em um êxtase mágico é saber com antecedência quais pontos de pressão devem ser afetados no corpo. Mas a poesia teatral há muito tempo se desacostumou com esse tipo inestimável de habilidade<sup>27</sup> (ARTAUD apud EVANS, 2015, p. 68).

Acessar essas emoções e comover o público a partir disso é uma habilidade que também precisa ser treinada pelo ator-cantor-bailarino, especialmente dentro do *Teatro Musical*, no qual existem diversos elementos técnicos buscando o envolvimento da plateia. Técnicas que, se não tiverem relacionadas com esse universo emocional capaz de afetar o público, ficam vazias e não comunicam nada.

Esta conexão entre o performer e o personagem se faz de fundamental importância dentro do musical, de modo a trazer a plateia para dentro da história e provocar essa mudança de estados emocionais e esse mergulho na história. A partir dessa conexão, o musical leva a plateia a experimentar as emoções e as ações que o personagem está vivenciando no palco (DEER, 2014, p. 160). É essa relação emotiva entre ator-cantor-bailarino, personagem e plateia um dos fortes elementos do *Teatro Musical* que provocam essa comoção e emoção dentro do espetáculo. A partir da interpretação, do canto e da dança, o ator-cantor-bailarino consegue expressar as experiências mais passionais dos personagens e fazer essas emoções atingirem o público que assiste à performance (DEER, 2014, p. 04).

A música ainda ajuda a ambientar a história e a criar uma atmosfera que envolve não somente o palco, mas todo o teatro. Ela faz essa ligação entre ator-cantor-bailarino, personagem, história e plateia e coloca todo o ambiente nessa atmosfera única, propiciando o

---

<sup>27</sup> Livre tradução de: “*This means that in theatre more than anywhere else, an actor must become conscious of the emotional world, not by attributing imaginary merits to it, but those with concrete meaning. (...) It is not enough for the audience to be riveted by the show’s magic and this will never happen unless we know where to affect them. We have had enough of chance magic or poetry which has no skill underlying it. In theatre, poetry and skill must be associated as one from now on. Every emotion has an organic basis and an actor charges his emotional voltage by developing his emotions within him. The key to throwing the audience into a magical trance is to know in advance what pressure points must be affected in the body. But theatre poetry has long become unaccustomed to this invaluable kind of skill*” (ARTAUD apud EVANS, 2015, p. 68).



mergulho e a unidade de tudo o que acontece no musical (DEER, 2014, p. 61). Assim, o *Teatro Musical* assume esse seu papel de suscitar as emoções e provocar o encantamento das plateias, através de um espetáculo não apenas técnico, mas um entretenimento de qualidade que gere a comoção do público e permita levar a plateia para outro estado emocional diferente do que vive em sua rotina diária:

A palavra francesa para entretenimento, *divertissement*, implica "ser desviado". No decorrer de nossas vidas diárias, ansiamos por desvios dos padrões cotidianos repetitivos que diminuem nossa consciência de estarmos vivos. Parte do que o entretenimento pode alcançar é desviar a angústia e o desgaste das aflições diárias e do pensamento habitual. Ver situações paralelas desvia nossa atenção de nossa própria miséria. Precisamos de distração; queremos ser agradados, brincados, ridicularizados. Nós ansiamos pela leveza<sup>28</sup> (BOGART, 2007, p. 69).

### **Habilidades associadas ao ator-cantor-bailarino**

Difícil explicitar todas as habilidades necessárias para o ator-cantor-bailarino ser considerado apto para performar nos espetáculos de *Teatro Musical*, especialmente pelas inúmeras combinações de modalidades e estilos que são utilizadas nas produções contemporâneas. Nos EUA e no Reino Unido, os profissionais da área costumam se referir ao profissional “completo” como aquele bem preparado nas três grandes modalidades associadas à essa vertente teatral: interpretação, canto e dança. A esse profissional, a indústria se refere como *Triple Threat* (ou *Tripla Ameaça*), pois são aqueles que se destacam nas audições de todas as modalidades e estão aptos a performar nas três maiores áreas do *Teatro Musical* (MUNDIM, 2011, p. 33).

Entretanto, como mencionado anteriormente, existem diversos tipos de musicais que se estruturam de formas diferentes com relação ao equilíbrio entre o canto, a dança e a atuação. Tem espetáculos que vão exigir técnicas mais apuradas no canto, desde as técnicas próprias relacionadas ao *Teatro Musical*, passando pela música *Pop* e alguns exigindo técnicas da *Ópera* de seus performers. Em outros, a dança vai ser exigida com o apuro técnico no *balé clássico* ou com uma particularidade de dança de rua, como o *hip-hop* por exemplo. Na interpretação também existem habilidades específicas dependendo do tipo de espetáculo: existem musicais que necessitam de uma técnica de atuação mais realista e outros ainda que

---

<sup>28</sup> Livre tradução de: “*The French word for entertainment, divertissement, implies, “to be diverted”. In the course of our daily lives, we crave diversion from the repetitive everyday patterns that dampen our awareness of being alive. Part of what entertainment can achieve is to deflect the angst and drag of daily woes and habitual thinking. Seeing parallel situations deflects our attention from our own misery. We need distraction; we want to be tickled, toyed with, ridiculed. We crave levity*” (BOGART, 2007, p. 69).

envolvem técnicas da pantomima. Isso sem falar nos musicais que também requerem técnicas circenses ou de artes marciais de seus atores-cantores-bailarinos.

Portanto, é difícil especificar as habilidades técnicas que precisam ser trabalhadas pelos atores-cantores-bailarinos, frente à grande diversidade de habilidades que são demandadas nos diversos tipos de musicais da contemporaneidade. De forma geral, o que se pode sugerir minimamente é que o ator-cantor-bailarino tenha em seu currículo a especialização em pelo menos uma técnica de cada uma das modalidades artísticas, para poder ser uma escolha segura para os diretores na hora de se formar o elenco, além de ampliar as opções de trabalho do ator-cantor-bailarino, tendo em vista o crescente número de musicais que buscam técnicas cada vez mais apuradas nessas três grandes modalidades artísticas.

Devido às complexidades técnicas normalmente associadas ao canto e à dança, os atores-cantores-bailarinos costumam dedicar muitas horas de seus estudos a essas modalidades, deixando a prática da interpretação um pouco aquém das outras. Entretanto, como já mencionado, a *Indústria Criativa* na contemporaneidade tem voltado sua atenção principalmente para a atuação, com exigências ainda mais acuradas que as já existentes para o canto e para a dança.

O Teatro Musical enquanto uma forma de arte requer muitos talentos e habilidades. Você precisa cantar e dançar bem, mas essas habilidades por si só não são suficientes. Atingir uma nota C5 ou fazer uma pirueta tripla não vai emocionar a audiência, a menos que venha de um personagem crível que expresse uma rica verdade interior. Atuação é o tecido conectivo que mantém toda a performance integrada<sup>29</sup> (DEER; VERA, 2008, p. 02).

A interpretação é o que faz a conexão entre todos os elementos do *Teatro Musical*, e tem sido o principal foco de atenção na contemporaneidade, em busca de atender às demandas de um público cada vez mais exigente e que procura não somente a apreciação de habilidades técnicas, mas o mergulho na história que está sendo contada no palco. É essa experientiação universal humana que o público busca ao assistir um musical, não apenas o deslumbramento com o alcance vocal ou com a virtuosidade de uma determinada dança (que também são elementos que causam o encantamento do público, mas que, sozinhos e sem conexão com a história, se tornam vazios, como mencionado acima).

Logo, o ator-cantor-bailarino precisa estar apto para todos esses desafios, tanto na virtuosidade técnica do canto quanto da dança e da interpretação para poder ele mesmo mergulhar no personagem e atingir o público nessa experiência teatral. E a dedicação ao

---

<sup>29</sup> Livre tradução de: “*Musical theatre as an art form requires many talents and skills. You need to sing and dance well, but those abilities alone aren’t enough. Hitting a high C or doing a triple pirouette isn’t going to move the audience unless it comes from a believable character expressing a rich inner truth. Acting is the connective tissue that holds the whole performance together*” (DEER; VERA, 2008, p. 02).

estudo das técnicas de interpretação deve ser tão rigorosa quanto é a do canto e a da dança. O ator necessita de uma disciplina tão intensa no estudo da interpretação quanto o bailarino se dedica ao trabalho corporal e o cantor ao trabalho vocal. Caso um bailarino deixe de treinar por um período de tempo, suas habilidades são perdidas, bem como seu condicionamento físico. O salto, a força e o equilíbrio, por exemplo, perdem potência caso o bailarino deixe de praticar.

No canto é a mesma coisa: alcançar determinadas notas exige uma preparação de todo o aparato dos músculos do aparelho fonador, e parar de treinar esses músculos tem como consequência a perda da eficiência e do alcance de certos registros vocais. E o mesmo acontece com a interpretação: atuar exige uma consciência corporal e um trabalho muscular e mental tão apurado que a falta de prática gera uma perda desta acurácia. De Aristóteles a Laban, os treinamentos das habilidades do ator e do bailarino se mesclam ao longo da história das *Artes Cênicas*, e o mesmo deve ser encarado com igual dedicação pelo ator-cantor-bailarino:

No livro *The Mastery of Movement on the Stage* podem ser encontrados inúmeros exemplos que se referem à atuação como uma experiência cinestésica semelhante à dança, dando peso à proposta de Laban de um treinamento cinestésico tanto para o ator quanto para o dançarino. De forma semelhante, ζῶον<sup>30</sup> na visão de Aristóteles se refere também à arte dramática e à dança. Independentemente do estilo de criação artística e de sua forma estética, a noção de ζῶον é a cinestesia do corpo e da voz em alguma duração e está presente em todas as formas de arte no palco: da abstração ao realismo<sup>31</sup> (SELIONI, 2013, p. 73).

Portanto, cabe ao ator-cantor-bailarino dedicar o seu treinamento para as três modalidades artísticas para estar apto a trabalhar em um número maior de espetáculos na contemporaneidade, além de estar preparado para a exploração de novas possibilidades a partir da mescla de suas habilidades e da consciência corporal adquirida no decorrer de seus treinamentos. As especificidades desses treinamentos e as relações com o treinamento do ator ao longo da história serão aprofundadas no próximo capítulo deste trabalho.

---

<sup>30</sup> ζῶον (zoon): animal, criatura, um organismo vivo; uma forma combinada que significa “animal”, “organismo” do tipo especificado pelo elemento inicial (SELIONI, 2013, p. 09). Nesta associação, este organismo vivo é representado pelo performer em cena.

<sup>31</sup> Livre tradução de: “*In The Mastery of Movement on the Stage there are many examples that refer to acting as a kinaesthetic experience similar to dance giving weight to Laban’s proposal for a kinaesthetic training for both the actor and the dancer. Similarly, ζῶον in Aristotle refers to both dramatic art and dance. Notwithstanding the style of artistic creation and its precise aesthetic form, the notion of ζῶον is the kinaesthesia of body and voice in certain duration and is present in every form of art on the stage: from abstraction to realism*” (SELIONI, 2013, p. 73).

### A presença do coro (ou *ensemble*) no musical

Outro elemento presente nos espetáculos de *Teatro Musical* que é fortemente utilizado para impactar o público é a presença do coro, comumente denominado de *ensemble*<sup>32</sup> no musical. Embora nem todos os musicais tenham um coro, a grande maioria possui este recurso de um grupo de pessoas que cantam e dançam - e ocasionalmente falam -, mas que nunca são identificados especificamente pelo nome e que ocupam um lugar especial de poder e potencial em um musical. Quer o coro seja entrelaçado integralmente no roteiro como personagens individuais, ou como um grande personagem detentor de um poder de amplificação de um protagonista ou de emoções específicas - ou algo entre os dois -, o diretor de um musical deve decidir como incorporar, envolver e aproveitar ao máximo esse grupo de pessoas.

O coro de um musical pode funcionar da mesma forma que o coro do antigo drama grego: como uma pressão coletiva sobre os personagens principais para agir, refletir sobre suas ações passadas ou considerar novas opções. O coro não apenas retrata diferentes níveis de sociedade, mas também coloca pressão social sobre personagens importantes para se moverem em novas direções, ou fornecem obstáculos aos desejos daqueles personagens<sup>33</sup> (DEER, 2014, p. 45).

O coro não apenas fornece uma população específica de personagens para o mundo de um musical, mas também reforça momentos dramáticos importantes, além de amplificar a experiência emocional dos personagens centrais e do público. Ele pode nos dizer como devemos nos sentir e pode ser uma ferramenta muito importante na imersão do público na história que está sendo contada.

Com o passar dos anos, o coro passou a ser denominado de *ensemble* dentro do *Teatro Musical*, pois a palavra “coro” passou a ser considerada negativa, como se fosse um rebaixamento de importância entre os protagonistas e os outros personagens do espetáculo que integravam o coro. O que não deveria acontecer, especialmente pelo grande papel que o coro desempenha dentro de um texto e de uma produção de *Teatro Musical*. Desempenho que veio herdado das *Tragédias Gregas*, nas quais o coro foi o elemento originário e precursor daquela época, sendo a extensão do público, se misturando a ele e propiciando esse maior contato com a obra em si (NIETZSCHE, 1992, p. 52 - 53).

<sup>32</sup> *Ensemble* é um grupo de músicos, dançarinos e/ou atores que performam juntos. A palavra tem sua origem na palavra francesa *ensemblée*, que significa “todas as partes de uma coisa, consideradas juntas” (ETYMONLINE, 2018).

<sup>33</sup> Livre tradução de: “*The chorus of a musical can function in the same way as the chorus of ancient Greek drama: as a collective pressure on principal characters to take action, reflect on their past actions or to consider new options. The chorus not only portrays different levels of society, but also puts social pressure on important characters to move in new directions, or provide obstacles to those characters’ desires*” (DEER, 2014, p. 45).

O público deve, de algum modo, ser reconduzido ao coral da *orkhestra* ou, no mínimo, ao pódio da imaginação. Assim, paralelamente ao intento de restituir, através do drama musical, a magia do sonho e do mito no palco cênico, reconsagrando em nova forma a aliança das duas divindades geradoras do fenômeno teatral, Nietzsche propõe devolver ao espectador na plateia o êxtase do entusiasta e seu poder de introvisão. (...) Trata-se, para ele, de instaurar uma nova cultura trágica onde a arte, retornada às fontes de seu impulso metafísico, poderia reassumir o seu papel no jogo estético da existência. Das profundezas hediondas do sofrimento e da morte, voltaria a jorrar, em imagens radiantes e sublimes ilusões, a trágica musicalidade do homem às voltas com o seu fado e, na contemplação prazerosa e na conciliação consoladora, ele recobriria o poder de vivenciar-se e mirar-se na plenitude de seu ser e seu devir. Nesta perspectiva, a proposta da síntese orgânica na *Gesamtkunstwerk* e, de sua projeção como *work in progress*, a da ‘obra de arte do futuro’ adquiririam o sentido de uma totalização utópica da vida pela arte, com o espetáculo de sua celebração e de sua tragédia em cena. Em vista do que o nosso espectador, tão longamente sentado na sua poltrona, diante do teatro de sua contemplação, desperta e abre os olhos (GUINSBURG apud NIETZSCHE, 1992, p. 169 - 171).

Além disso, o *ensemble* ainda representa uma característica muito forte dentro dos musicais que é o trabalho em equipe. São muitas pessoas trabalhando juntas em busca de um espetáculo que possa levar o público a fazer uma imersão na história que está sendo contada e esse coro proporciona uma potência nesta tarefa. Laban diz que esse trabalho em conjunto de atores, cantores, bailarinos e músicos é estritamente necessário na arte do movimento e que é esse trabalho em equipe o esforço maior e necessário em todo trabalho teatral (2011, p. 136). Por isso, o papel do *ensemble* dentro do musical se torna tão importante e eficaz enquanto representação de um todo cuja função maior é conduzir o público a essa imersão para a realidade que está sendo representada no palco.

### **A tecnologia ampliando e possibilitando novas interações com o público**

Olhando para a contemporaneidade e sua crescente relação com as tecnologias, com as mídias e redes sociais digitais, buscamos relacionar brevemente como a interação com a plateia pode ser ampliada a partir desse relacionamento tecnológico e como a comoção do público pode ser ainda maior a partir desses dispositivos *high-tech*. Além disso, introduzimos uma reflexão de como essa utilização das tecnologias nos espetáculos pode estar proporcionando uma relação mais estreita também entre essas mídias e o treinamento do ator-cantor-bailarino em sala de aula e em casa, aumentando as possibilidades e as ferramentas de estudo deste performer.

Segundo Roselee Goldberg, a partir dos anos 90, as soluções para integrar a tecnologia no palco estavam principalmente entregues a artistas experientes que trabalhavam com isso desde os anos 70, e serviram de inspiração para um crescente número de grupos teatrais ao redor do mundo que utilizavam os recentes aparatos tecnológicos não apenas como um dispositivo de ilusão, mas como uma técnica para criar cenários cada vez mais conceitualmente audaciosos:

*Dumb Type*, um coletivo de artistas, arquitetos e compositores japoneses, criou uma inconfundível estética *high-tech* que oferecia aos performers uma matriz de realidade virtual, enquanto a *Builders Association*, em colaboração com os arquitetos nova-iorquinos Elisabeth Diller e Ricardo Scarfidio, concebeu espaços cênicos tridimensionais com elementos arquiteturais criados por computador, projeções de filmes e *surround-sound*. (...) Muitos desses trabalhos mostram-nos que a transição entre a performance ao vivo e os registros media é feita numa linha de continuidade, reforçada pelo fácil acesso a computadores, pela transferência digital de imagens através da *internet* e pela rápida contaminação cruzada de estilos entre performance, MTV, publicidade e moda. Nesse sistema infinitamente interligado, com capacidade de transmitir sons e imagens em movimento e oferecer ao público experiências em tempo real, a *internet* é vista por alguns artistas e programadores como um novo e estimulante caminho para a arte da performance (GOLDBERG, 2007, p. 277 - 280).

Este fácil acesso aos computadores, às filmadoras e às câmeras fotográficas digitais - muitas vezes em alta qualidade nos próprios celulares pessoais -, aos programas de edição de vídeo e foto, além de toda esta interligação proporcionada pela *internet*, acaba possibilitando aos artistas contemporâneos uma maior facilidade de acesso a esses elementos, permitindo uma ampla exploração da utilização de todo esse aparato tecnológico e das novas tecnologias. Para Lehmann, este uso dessas tecnologias nos espetáculos contemporâneos estaria propiciando também uma ampliação das possibilidades de encenação:

À primeira vista, pode parecer que o futuro do teatro também estaria na assimilação às tecnologias da informação, na circulação acelerada de imagens e simulacros. A utilização de novas e velhas mídias audiovisuais - projeções, texturas sonoras, iluminações refinadas -, apoiadas por uma tecnologia computacional avançada, certamente levou a um teatro *high-tech* que amplia cada vez mais as fronteiras da representação. Da arte performática radical ao grande teatro estabelecido, constata-se uma crescente utilização de mídias eletrônicas. Com isso, a imagem habitual do teatro de texto perde ainda mais sua validade normativa e é substituída por uma prática intermediária e multimidiática aparentemente sem limites. Agora existem lado a lado: um teatro de imagens, que na linha da tradição da “obra de arte total” adota todos os registros das mídias; um ritmo de percepção altamente intensificado, segundo o modelo da estética de vídeo; mera presença do ser humano, sempre parecendo “lenta” em termos comparativos; o jogo com a experiência do conflito entre o corpo presente e a manifestação imaterial de sua imagem dentro de uma mesma encenação (LEHMANN, 2007, p. 368).

Esta relação do corpo presente e vivo em cena com as mídias eletrônicas atuam na imaginação do espectador, podendo amplificar a recepção da informação para a plateia,

somadas à fascinação natural produzida por essas tecnologias (LEHMANN, 2007, p. 366). Poderiam ampliar ainda as possibilidades de relações entre os atores, que podem estabelecer uma conexão mesmo não estando presentes fisicamente no mesmo espaço cênico, seja por meio de gravações e projeções multimídias que relacionariam um ator com uma gravação, seja pela utilização da *internet*, capaz de criar uma interação entre dois ou mais atores atuando simultaneamente e ao vivo em diversas partes do mundo, levando a se repensar o domínio das artes teatrais, cujo princípio seria a participação em um mesmo espaço físico (LEHMANN, 2007, p. 370).

O teatro está em constante mutação e, especialmente na contemporaneidade, com a facilidade de acesso às novas tecnologias, ele tem sido constantemente reinventado e os artistas contemporâneos têm experimentado novas propostas e novas formas de se exporem cenicamente. E não apenas com a utilização das tecnologias, mas mesclando também com os elementos já utilizados desde os primórdios do teatro, nos diversos âmbitos das *Artes Cênicas*, possibilitando diferentes formatos e meios de se posicionarem frente a um mundo em constante transformação. Um bom exemplo dessas transformações que podemos citar é a utilização do microfone dentro do *Teatro Musical*, que permitiu que vozes mais suaves, em volumes reduzidos e com uma entrega mais íntima do performer pudessem ser captadas e transmitidas para a plateia:

O microfone possibilitou que os cantores fizessem sons musicais - sons suaves, sons próximos - que nunca haviam sido ouvidos antes em termos de performance pública... O microfone nos permitiu ouvir as pessoas de maneiras que, normalmente, implicariam momentos de intimidade - como o sussurro, o afago, o murmúrio<sup>34</sup> (FRITH apud TAYLOR, 2016, p. 42).

Segundo Arnold Aronson (1999, p. 192 - 193), por estarmos vivendo em uma sociedade imersa na tecnologia *high-tech* dos computadores e da *World Wide Web*, muitas pessoas tendem a pensar que a mera utilização de diversas tecnologias no espetáculo teatral magicamente o transformariam em um equivalente da televisão, do cinema ou do ciberespaço. E isto é uma falácia que não procede, pois esses elementos tecnológicos precisam ser cuidadosamente estudados e adaptados ao contexto da peça para, efetivamente, serem agentes potencializadores da ação teatral. E não simples elementos figurativos usados sem propósito, somente com o intuito de “modernizar” um espetáculo. Não basta colocar um celular na mão de *Hamlet* para modernizar a obra de Shakespeare. Primeiro porque a história não foi escrita pensando nessas tecnologias. Segundo, porque, caso a intenção seja modernizar *Hamlet* e

<sup>34</sup> Livre tradução de: “*The microphone made it possible for singers to make musical sounds - soft sounds, close sounds - that had not really been heard before in terms of public performance... The microphone allowed us to hear people in ways that normally implied intimacy - the whisper, the caress, the murmur*” (FRITH apud TAYLOR, 2016, p. 42).

deixá-lo mais tecnológico ou *high-tech*, é mais do que necessário fazer uma releitura da peça e incorporar os elementos tecnológicos de modo que façam sentido com a história e que seja coerente com a tecnologia utilizada. Sem “forçar a barra” para modernizar algo pelo simples fato de usar as tecnologias. Como Meyerhold já testemunhava no final dos anos de 1930: “em arte, não existem tecnologias proibidas, existem apenas tecnologias mal utilizadas ou utilizadas fora de propósito” (MEYERHOLD apud PICON-VALLIN, 2008, p. 108).

A partir da segunda metade do século XX, podemos encontrar referências no teatro que fazem muito bem essa relação entre imagens, telas, novas tecnologias e palco teatral, em uma mutação entre arte e tecnologia digital. Dentre essas referências, podemos citar o tcheco Josef Svoboda e o francês Jacques Polieri, que abriram novas perspectivas para o espaço da representação, com seus trabalhos repletos de elementos tecnológicos em busca de um cyber-teatro e da exploração de um espaço-tempo híbrido dentro do teatro, utilizando o digital e projetando o espetáculo em direção a novos modos de realização, via satélite e pela *internet* (PICON-VALLIN, 2008, p. 99 - 100). Relacionando o pensamento de que o *Teatro Musical* busca também a criação de uma ilusão da realidade para levar o público a outros lugares, repensamos as diferenças entre os aparatos tecnológicos *high-tech* com relação aos outros elementos do teatro que, segundo Lehmann, estariam a serviço de uma ilusão já proposta pelo teatro desde sua origem:

Desde a *mechané* antiga até o teatro *high-tech* contemporâneo, o prazer no teatro sempre significou também prazer com uma mecânica, satisfação com o que dá certo, com a precisão maquinal. Desde sempre houve um aparato que simula a realidade com auxílio da técnica não só do ator, mas também do maquinário teatral. Praticamente desde seu início, o teatro oferecia maquinaria cênica, truques de luzes e bastidores, transformações mágicas. A tecnologia da construção de imagens em perspectiva e os efeitos de luz desempenharam um grande papel na tradição do teatro. (...) Portanto, o teatro aproveita de imediato todas as novas técnicas e tecnologias, desde a perspectiva até a *internet*. A utilização das mídias técnicas modernas no teatro - fotografia, projeções, aparelhos de som, cinema -, também em associação com iluminação refinadas, e outras técnicas cênicas, começou logo após a invenção dessas mídias (LEHMANN, 2007, p. 374 - 375).

O teatro está a muitos anos se redescobrimo através das tecnologias da eletricidade e da iluminação, proporcionando uma transformação do palco, de suas condições de criação e de percepção de um espetáculo pela plateia. Essa apropriação artística das tecnologias, tão comum ao teatro ao longo de sua história, está igualmente ligada às tecnologias da imagem e do som (PICON-VALLIN, 2008, p. 108). E atualmente se mesclam também às tecnologias digitais e de comunicação, que proporcionam uma integração com diversas partes do mundo em tempo real pela *internet*.



Considerando que esses elementos tecnológicos proporcionam inúmeras possibilidades aos espetáculos teatrais, permitindo aos artistas outras formas de expressão incomum aos teatros habituais de outras épocas, passamos a questionar o quanto as tecnologias também não estão alterando a forma de se pensar, fazer e, principalmente, de se assistir teatro. Possibilitar a integração do uso das tecnologias também na interação do público com o espetáculo é algo que está a caminho no cenário teatral contemporâneo, tendo em vista o grande uso destes elementos tanto nas salas de espetáculo quanto na sociedade contemporânea.

Estamos na “época do espaço. Estamos na época da simultaneidade: estamos na época da justaposição, na época do próximo e do distante, do lado-a-lado, do disperso”<sup>35</sup> (FOUCAULT apud ARONSON, 1999, p. 192). A mescla das tecnologias *high-tech*, da iluminação, da imagem, do som e da comunicação acabam por transformar o teatro em um palco híbrido, se interpelando com o cinema e confundindo mais uma vez as fronteiras essas duas artes:

O cinema tem a ver com o teatro e vice-versa, o teatro representa um esteio contra a armadilha naturalista, e a filmagem da imagem teatral cria as distâncias que diminuem os efeitos de fascínio característicos da imagem cinematográfica. O palco, como concretude e não como metáfora, impõe à câmera inúmeras limitações, deixando-a acuada. No movimento de circulação que engloba pintura, foto, vídeo, cinema, e no qual se produz uma equalização entre os diferentes tipos de imagens, o teatro tem o seu lugar, a um só tempo à margem e em seu interior. O filme dá ao teatro o meio de intervir no fluxo próprio das grandes e pequenas telas, a possibilidade de introduzir ali o tempo contido que é o seu, o grão da língua, seu vazio, a respiração de seus espaços (PICON-VALLIN, 2008, p. 161).

Estamos em uma época de transformações e experimentação neste campo híbrido do teatro e das tecnologias, mas ainda é difícil afirmar se algo substituirá a experiência única do palco e do público reunido em uma grande e única comunidade. Mesmo em se tratando de tantas tecnologias que permitem a comunicação à distância, como a utilização de hologramas, realidades virtuais, realidades aumentadas - tecnologias que serão melhor explicitadas nos próximos capítulos desse trabalho ao relacionarmos com o *STArt-ACB* -, dentre outras, é difícil imaginar esses elementos como substitutos da experiência teatral. Até mesmo com essa fronteira híbrida com o cinema, percebemos a criação de novas formas de comunicação ampliando o fazer teatral e não o extinguindo ou o diminuindo enquanto expressão artística.

E quando voltamos as atenções para o *Teatro Musical* especificamente, esse hibridismo tecnológico reflete um crescimento ainda maior dessa vertente teatral e da

---

<sup>35</sup> Livre tradução de: “*the epoch of space. We are in the epoch of simultaneity: we are in the epoch of juxtaposition, the epoch of the near and far, of side-by-side, of the dispersed*” (FOUCAULT apud ARONSON, 1999, p. 192).

*Indústria Criativa* por detrás dela. O esforço dos produtores tem sido enorme para fazer essa corrente teatral se manter interessante frente a um mundo cada vez mais globalizado e individualista, no qual o teatro vem perdendo o seu lugar de centralidade cultural nas sociedades modernas (ARONSON, 1999, p. 190), e a utilização dos aparatos tecnológicos e da busca pela alta performance dos atores-cantores-bailarinos se tornaram elementos fundamentais para o sucesso e para o crescimento dos musicais ao redor do mundo.

Essa imersão tecnológica tem alterado não somente a relação dos espetáculos de *Teatro Musical* com o público, como também vem modificando a forma com a qual o ser humano tem pautado os seus relacionamentos e a forma de se comunicar no mundo moderno. Deste modo, esta pesquisa irá fazer nos próximos capítulos um recorte dos impactos e utilizações das tecnologias na atualidade da sociedade contemporânea e das transformações que estão ocorrendo nas interações humanas, no treinamento do ator-cantor-bailarino e nas relações de ensino e aprendizagem a partir da utilização desses novos aparatos tecnológicos, a fim de correlacionar com o *STArt-ACB* proposto para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, esta vertente teatral tão ampla e complexa que foi detalhada neste capítulo.

## **CAPÍTULO 02 - O TREINAMENTO DO ATOR-CANTOR-BAILARINO**

---

Neste segundo capítulo, faremos um breve levantamento histórico do treinamento do ator e do quanto as tecnologias influenciaram alguns dos pensadores do teatro, de Aristóteles até a contemporaneidade. Relacionaremos com o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* nos dias atuais e com a relação desses aparatos tecnológicos com as Universidades e cursos técnicos do Brasil, do Reino Unido e dos EUA. Buscaremos levantar algumas especificidades do treinamento do ator-cantor-bailarino e de como a *Neurociência* pode nos abrir possibilidades de entendimento para uma melhor compreensão de como funciona a aquisição e o desenvolvimento das habilidades cognitivas em nosso sistema nervoso. A ideia é discutirmos e analisarmos algumas formas de treinamento do ator-cantor-bailarino ao longo da história, a fim de levantarmos suas particularidades e as adaptarmos ao *STArt-ACB* e às tecnologias contemporâneas.

### **Contextualização histórica do treinamento do ator-cantor-bailarino**

Ao iniciarmos esta breve contextualização histórica do treinamento do ator-cantor-bailarino, iremos primeiramente nos concentrar na preparação do ator a partir do século XIX até a contemporaneidade, especialmente nos EUA e na Europa, que são as maiores referências dentro do *Teatro Musical* que estamos percorrendo neste trabalho e que influenciaram os treinamentos e práticas de montagem dessa vertente teatral no Brasil. Se voltarmos à Europa no final do século XIX para entendermos como era realizado o treinamento do ator, encontramos basicamente referências de que a formação deste profissional estava fundamentalmente relacionada à tradição familiar (EVANS, 2015, p. xxii) e ao aprendizado no dia a dia dos ensaios e das apresentações. Nesta época, especialmente no Reino Unido, os novos atores que chegavam às companhias eram nomeados de aprendizes e recebiam os conselhos e aprendizados dos membros mais experientes, em um trabalho não muito fácil, pois os aprendizes, além do ofício da atuação e encenação, também eram responsáveis pelas

tarefas domésticas, e muitas vezes por pouca ou nenhuma recompensa financeira (EVANS, 2009, p. 37 - 38).

Esta forma artesanal de treinamento contribuiu para uma visão preconceituosa do ofício do ator como sendo uma profissão de baixa estima social em comparação com outras profissões. O “treinamento de rua”, que incluía o desenvolvimento de habilidades acrobáticas, era visto como inferior e acabou gerando uma preocupação dos atores da época em se especializarem e profissionalizarem, provocando uma separação entre os artistas “artesãos” e os “profissionais”, que incluía inclusive uma aspiração social mais elevada:

O movimento em direção à profissionalização ocorreu através de mudanças no contexto social de muitos atores, de melhores possibilidades de sucesso financeiro, da criação de organizações controladoras (como a *Actors' Association* e a *Actors' Union*) e talvez mais significativamente através do desenvolvimento do treinamento profissional e do sistema educacional. (...) O status profissional significaria empreender um treinamento que fosse sistemático, científico, relevante para a indústria, devidamente requintado e baseado em princípios estéticos respeitáveis. (...) Os ganhos de uma abordagem sistematizada para o treinamento de atores deveriam ser sociais, profissionais e técnicos - atores mais bem treinados em habilidades e técnicas valorizadas tanto pela indústria do teatro quanto pela sociedade em geral seriam capazes de reivindicar status social mais elevado<sup>36</sup> (EVANS, 2009, p. 39 - 40).

Em Londres, as primeiras instituições descritas como “academias de atuação” surgiram entre os anos de 1848 e 1880, como a *Musical and Dramatic Academy*, a *Royal Dramatic College*, a *London Academy of Music* e a *Guildhall School of Music*. E no início do século XX surgiram a *Royal Academy of Dramatic Art [RADA]* em 1904 e a *Royal Central School of Speech and Drama* em 1906, que atualmente são associadas à *University of London* e possuem cursos de graduação e mestrado em interpretação e outras modalidades artísticas:

As escolas desenharam juntas essa mistura de influências para a criação de sistemas de treinamento que: priorizavam o ensino da produção vocal; reconheciam o valor do especialista e do tutor profissionalmente experiente; e que estivessem intimamente relacionadas com as figuras mais respeitáveis da atuação e das profissões de teatro. O treinamento, nos primórdios dessas instituições, concentrava-se principalmente em atender às demandas do teatro estabelecido da época. Portanto, não é de surpreender que exista pouca tentativa de se formalizar uma abordagem sistemática do treinamento nos currículos escolares da época. O programa de 1905 da [R]ADA incluía: elocução, atuação (clássica e comédia moderna), dança, comportamento, mímica e esgrima. O teatro neste país ainda não estava totalmente

---

<sup>36</sup> Livre tradução de: “*The move towards professionalisation took place through changes in the social background of many actors, the improved possibilities for financial success, and the creation of controlling organisations (the Actors' Association and the Actors' Union), and perhaps most significantly through the development of 'professional' training and education. (...) Professional status was going to mean undertaking a training that was systematic, scientific, industry-relevant, suitably genteel, and based on respectable aesthetic principles. The formal training available at the end of the nineteenth century in this sense reflects the tastes of the time. (...) The gains from a systematised approach to actor training were to be social, professional and technical - actors better trained in skills and techniques valued both by the theatre industry and by society at large would be able to lay claim to higher social status*” (EVANS, 2009, p. 39 - 40).

preocupado com as teorias de atuação, e a persistente crença na atuação como uma habilidade inata, implicava na visão de que as academias ofereciam pouco mais que polimento, técnica e prática<sup>37</sup> (EVANS, 2009, p. 40 - 41).

Esta relação entre a indústria e as escolas especializadas no início do século XX no Reino Unido teve seus laços estreitados gradativamente, e as medidas do sucesso dessas instituições se valiam, normalmente, da quantidade de alunos que conseguiam se empregar tanto nos palcos quanto nas telas do cinema e da televisão. E isso perdura até a atualidade, onde os atores-cantores-bailarinos procuram as escolas especializadas que possam aprimorar suas habilidades técnicas para estarem aptos a atuar na indústria.

A importância de um treinamento para o ator começou a se tornar essencial para o desenvolvimento do teatro no século XX, especialmente pela crescente popularidade do drama naturalista e de uma convincente demonstração de emoções que pudesse afetar o público. As relações entre emoção e gesto passaram a ser mais exigidas, e realizá-las de forma convincente exigiu um trabalho mais apurado do treinamento do ator.

O primeiro sistema de treinamento de atores na Europa e na América do Norte surgiu no início do século XX, depois que o ator e diretor russo Konstantin Stanislavsky percebeu a necessidade de aproveitar a criatividade, a inspiração e o talento do ator através da introdução de técnicas disciplinadas. (...) À luz do trabalho de Stanislavsky e daqueles que se seguiram, o treinamento de atores passou a ser primordial na inovação teatral no século XX, com muitos de seus principais profissionais sendo também responsáveis por produções marcantes no teatro norte-americano e europeu<sup>38</sup> (HODGE, 2010, p. xviii).

Nos EUA, as primeiras academias voltadas para a profissionalização do ator também surgiram ao final do século XIX, como a *New York University - Tisch School of the Arts*, fundada em 1831 (MUNDIM, 2014, p. 101) e a *American Academy of Dramatic Arts*, criada em 1884 (AADA, 2018). Já no século XX foram inauguradas muitas outras escolas que até hoje são referências na formação do ator contemporâneo, como a *The Juilliard School*, iniciada em 1905 (JUILLIARD, 2018), a *AMDA - American Musical and Dramatic Academy*,

---

<sup>37</sup> Livre tradução de: “The schools drew together this mix of influences to create systems of training which: prioritised the teaching of voice production; recognised the value of the professionally experienced specialist tutor; and was closely related to the most respectable figures of the acting and theatre professions. The training, in the early days of these institutions, focused largely on meeting the demands of the established theatre of the time. So it is not surprising that little attempt to formalise a systematic approach to training is evident in the school curricula of the time. The 1905 syllabus at [R]ADA included: elocution, acting (classical and modern comedy), dancing, deportment, mime and fencing. Theatre in this country was still broadly unconcerned with, if not downright suspicious of, theories of acting, and the persistent belief in acting as an innate ability meant that academies were seen as offering little more than polish, technique and practice” (EVANS, 2009, p. 40 - 41).

<sup>38</sup> Livre tradução de: “The first system of actor training in Europe and North America emerged at the beginning of the twentieth century after the Russian actor and director Konstantin Stanislavsky perceived the need to harness the actor’s creativity, inspiration and talent through the introduction of disciplined techniques. (...) In the light of the work of Stanislavsky and of those that followed, actor training came to be central to theatrical innovation in the twentieth century, with many of its key practitioners also being responsible for landmark productions in North American and European theatre” (HODGE, 2010, p. xviii).

criada em 1964 (MUNDIM, 2014, p. 106) e a *The New York Film Academy*, fundada em 1992 (NYFA, 2018).

A influência de Stanislavski no estabelecimento do treinamento do ator como ferramenta importante para o desenvolvimento do teatro a partir do século XX foi fundamental para o avanço dos sistemas de treinamento aplicados nas universidades, academias e cursos especializados tanto nos EUA quanto na Europa. As noções da inseparabilidade da mente e do corpo no desenvolvimento das habilidades do ator produziram essa corrente de treinamento psicofísico e de consciência a respeito da importância da preparação corporal do ator na construção do personagem (HODGE, 2010, p. xix).

Apesar das controvérsias existentes entre essas questões dos treinamentos envolvendo um enfoque físico, psicológico ou psicofísico nas correntes dos pensadores e diretores de teatro - conforme serão detalhados mais à frente neste trabalho -, o ponto que será tratado neste momento é a importância que o treinamento do ator recebeu a partir do século XX na busca por um teatro “convicente” e que proporcionasse o mergulho da plateia na história contada no palco. Além também de evidenciar a importância que o trabalho corporal proporcionava na preparação dos personagens, integrando a mente, o corpo, as emoções e as ações no fazer teatral, em um treinamento que potencializasse as relações do corpo com os processos de atuação.

É bom afirmar que credibilidade em dramaturgia não é sinônimo de *realidade* ou *verossimilhança*. Se fosse esse o caso, jamais iríamos ao cinema para assistir a filmes de ficção científica nem amaríamos o Super-Homem ou odiaríamos Mefistófeles. A relevância está em garantir a credibilidade daqueles seres ficcionais, o conteúdo das suas emoções durante um período de tempo, e de certo modo fixar seus conflitos para a plateia (COMPARATO, 2009, p. 19).

Por anos, o treinamento foi visto somente como algo técnico e em função da indústria, para produzir atores aptos a responderem ao que o mercado exigisse tecnicamente. Mas o treinamento puramente técnico levou a uma inércia da indústria, na qual o treinamento apenas padronizava os atores para responderem física ou psicofisicamente ao que era demandado a eles, mas que dificultavam o desenvolvimento e a mudança da indústria com o passar dos anos. Já no século XXI, o diálogo entre a *Indústria Criativa* e o *Ensino Superior* das universidades tem proporcionado não apenas o desenvolvimento técnico dos atores - que por si só já é uma tarefa complexa que requer entrega e aquisição de conhecimento corporal sofisticado -, mas também tem levado as universidades à exploração da pesquisa e da experimentação do treinamento do performer para a provocação de mudanças tanto dos treinamentos quanto dos resultados estéticos dos espetáculos que estão sendo criados na contemporaneidade (EVANS, 2009, p. 67 - 68).

Claro que a abertura da indústria para a pesquisa e para a experimentação ainda é um processo lento e que demanda tempo, investimento e apoio financeiro, além da dedicação individual e do compromisso dos estudantes. Mas já é algo que está começando a acontecer e que tem levado muitas instituições a explorarem a pesquisa e a experimentação em seus treinamentos para formar não apenas atores-cantores-bailarinos aptos para as exigências do mercado, mas também criadores e agentes de modificação para um novo teatro.

E uma das questões que este trabalho vem a acrescentar neste processo é com relação à gama de possibilidades que a tecnologia vem a oferecer tanto para os treinamentos quanto para os resultados estéticos no *Teatro Musical*. E no quanto o *STArt-ACB* pode estar contribuindo não apenas para o desenvolvimento técnico das habilidades do ator-cantor-bailarino, mas para uma utilização enquanto ferramenta de comunicação entre as universidades ao redor do mundo e na exploração de novas possibilidades nos campos de pesquisa sobre o treinamento do ator-cantor-bailarino e na experimentação de novos resultados estéticos a partir desses novos cenários.

A ideia de uma escola de teatro como uma sementeira para treinar uma "nova geração" de atores, capaz de lidar com as exigências de um "novo" teatro, parece ter sido um conceito distintamente continental. Certamente foi uma ideia que mais facilmente se enraizou no caldeirão cultural da Europa entre as duas grandes guerras mundiais. (...) Esses inovadores estavam treinando o ator para se tornar um artista "moderno" - "moderno" no sentido de que o processo do ator se tornaria mais central para a ideia do evento teatral. A medida convencional de sucesso para o ator passou a ser sua habilidade de usar seu "instrumento" efetivamente dentro de parâmetros sociais construídos já pré-definidos, e dos "saberes" do corpo tradicionalmente, socialmente e culturalmente construídos. Os novos sistemas e processos sugeriram, contudo, que o sucesso do ator poderia ser medido pela extensão em que eles pudessem explorar o potencial de seu instrumento para se tornar "verdadeiro". Implicitamente essa exploração significava desenhar novos "conhecimentos" do corpo. O "novo" ator seria capaz de liberar seu potencial expressivo e criativo enquanto ator, através de uma redescoberta objetiva de seu corpo, seu "instrumento". (...) Nos novos sistemas de treinamento, encontramos a suposição implícita de que ser um melhor artista / ator significava ser um ser humano melhor e, inversamente, aprender a funcionar melhor como pessoa levaria a melhorias na arte do ator e em sua vida. O ator moderno veio incorporar o desempenho de autoaperfeiçoamento<sup>39</sup> (EVANS, 2009, p. 53).

---

<sup>39</sup> Livre tradução de: "The idea of a drama school as a seedbed for training a 'new breed' of actors, able to cope with the demands of a 'new' theatre, appears to have been a distinctly continental concept. Certainly it was an idea which more readily took root in the cultural melting pot of Europe between the Wars. (...) These innovators were training the actor to become a 'modern' artist - 'modern' in the sense that the actor's process was to become more central to the idea of the theatre event. The conventional measure of success for the actor had been their ability to use their 'instrument' effectively within pre-defined, socially constructed parameters and traditional, socially and culturally constructed, 'knowledges' of the body. The new systems and processes suggested however that the actor's success could be measured by the extent to which they were able to explore, to be 'true' to, the potential of their instrument. Implicitly that exploration meant drawing on new 'knowledges' of the body. The 'new' actor would be able to liberate their expressive and creative potential as an actor, through an objective re-discovery of their body, their 'instrument'. (...) In the new training systems we find the

O que está sendo discutido vai além da importância da preparação do ator-cantor-bailarino para a indústria, mas do uso destes treinamentos como ferramentas de mudança do teatro que está sendo realizado na contemporaneidade. Treinamentos estes que envolvam pesquisa e olhar para si, em busca das melhores *expertises* do performer tanto para fazer bem o que está sendo exigido artística e tecnicamente do mercado quanto para possibilitar as transformações que o mundo contemporâneo proporciona.

O treinamento não é apenas uma ferramenta para produzir máquinas bem programadas que possuam habilidades de alta performance para realizar as demandas que a indústria impõe. Treinamento também é autoconhecimento e exploração de suas habilidades, para ir além do que já foi feito, proporcionando a mudança a partir da forte exploração e conhecimento do corpo do performer enquanto ser humano e enquanto artista.

Muitos dos praticantes incluídos neste livro enfatizam a importância do treinamento do ator para olhar de outra maneira o mundo em que vivem e a prática teatral que os rodeia. (...) O treinamento, então, torna-se mais do que técnica, deve ser também sobre conhecimento e compreensão histórica, social e política. O objetivo da técnica é revelar o resultado da observação e da experiência. O desafio para o ator é resistir ao desejo de agradar o público e, em vez disso, concentrar-se em como mostrar aos espectadores o mundo a partir de formas que eles nunca tenham experienciado antes. (...) A constante renovação das práticas do treinamento do ator requer que, repetidamente, olhemos novamente para o mundo a partir de novas e diferentes perspectivas que estejam melhor sintonizadas com os desafios do mundo em que vivemos<sup>40</sup> (EVANS, 2015, p. xxviii).

Claro que existem estudantes que estão interessados apenas em se manter empregados na indústria e estão contentes em seguir o que os diretores estão pedindo e aderir às expectativas da indústria. Mas os treinamentos atuais também estão contemplando os estudantes que optam por um treinamento e uma pesquisa que proporcione não apenas uma preparação para o teatro que está sendo feito hoje, mas uma inovação e exploração de novas possibilidades de criação de um teatro novo e que viabilize um diálogo mais próximo com as mutações contemporâneas que experienciamos.

---

*implicit assumption that being a better artist/actor meant being a better human being, and conversely that learning how better to function as a person would lead to improvements in the actor's art and in their life. The modern actor has come to embody the performance of self-improvement" (EVANS, 2009, p. 53).*

<sup>40</sup> Livre tradução de: *"Many of the practitioners included in this book emphasize the importance of training the actor to look anew at the world they live in and at the theatre practice that surrounds them. (...) Training then become about more than technique, it must also be about historical, social and political knowledge and understanding. The purpose of technique is to reveal the outcome of observation and experience. The challenge for the actor is to resist the desire to please the audience and to focus instead on how to show them the world in ways they have not experienced before. (...) The constant renewal of actor training practice requires that we repeatedly look again at the world from new and different perspectives that are better attuned to the challenges of the world we live in" (EVANS, 2015, p. xxviii).*



## Primórdios do Treinamento do Ator

Ao buscarmos os primórdios da atuação, do estudo e do treinamento das habilidades do ator, uma das perspectivas que nos deparamos foi por volta do ano 300 a.C., com a poética de Aristóteles e o teatro grego. Aristóteles, assim como Platão, definia a arte da atuação como sendo uma *mimese* da vida real, mas não apenas uma mera imitação da realidade, mas a construção de outra realidade no palco, a partir da relação de organismos vivos - ζῶον, e, neste caso, os atores -, que interagiam entre si gerando uma outra realidade viva no palco (SELIONI, 2013, p. 14).

A noção de *mimese* é geralmente traduzida como *representação* ou *imitação*. Este é o resultado da tradução incorreta do termo para o latim por escritores que transferiram a noção de *mimese* para *imitatio*. [O filósofo grego contemporâneo Stelios] Ramfos explica que nem Platão nem Aristóteles se referem à representação ou imitação, que é uma forma *externa*, um esquema, mas estão se referindo à *mimese*, que é a criação de um mundo que tem a sua própria vida<sup>41</sup> (SELIONI, 2013, p. 32).

Tanto Aristóteles quanto Platão acreditavam que um artista deveria ser bem treinado como forma de adquirir habilidades técnicas para produzir *tekhnê*, que é a capacidade produtiva deste artista a partir de uma compreensão de sua racionalidade intrínseca e do controle absoluto das ferramentas da sua arte. Ambos se basearam no conhecimento científico da época para definirem seus conceitos de treinamento e das habilidades técnicas necessárias para se delinear um artista. Platão acreditava que o homem teria em si memórias do mundo superior - ou *Mundo das Ideias* - e que o treinamento servia para recuperar essas memórias no corpo do artista. Já Aristóteles refutava essa ideia de Platão e acreditava que o ser humano seria capaz de absorver novas habilidades ou conhecimentos a partir de uma faculdade mental infalível, que o permitiria aprender qualquer atividade a partir da repetição e da *praxis*, a partir de um corpo bem treinado para a apreensão e construção de suas habilidades (SELIONI, 2013, p. 37).

Deve-se notar que a palavra grega *praxis* tem uma gama mais ampla de significados do que sua tradução convencional em inglês, “*action*” [ação]. Se, usando o verbo correspondente, eu pergunto a alguém ‘*Ti pratteis?*’, eu poderia estar dizendo ‘*O que você está fazendo?*’ ou ‘*Como você está?*’. Então, *praxis* significa ‘*ação*’ não apenas no sentido do que alguém faz, mas também no sentido de como ele se sente<sup>42</sup> (HEATH apud ARISTOTLE, 1996, p. xxi).

<sup>41</sup> Livre tradução de: “*The notion of mimesis is usually translated as representation or imitation. This is the result of the mistranslation of the term into Latin by writers who transferred the notion mimesis into imitatio. [The contemporary Greek philosopher Stelios] Ramfos explains that neither Plato nor Aristotle refer to representation or imitation, which is an exoteric (external) form, a schema, but to a mimesis, which is the creation of a world that has its own life*” (SELIONI, 2013, p. 32).

<sup>42</sup> Livre tradução de: “*It should be noted that the Greek word praxis has a wider range of meanings than its conventional English translation, ‘action’.* If, using the corresponding verb, I ask someone ‘*Ti pratteis?*’ I might

Para Aristóteles, a *mimese* é para ser entendida como a noção de ζῷον - um organismo vivo, sinônimo de vida ou força vital -, ou seja, a produção de uma realidade viva no palco pelos atores, e que isso somente seria possível a partir da relação com o treinamento do corpo do ator para a arte teatral (SELIONI, 2013, p. 15). Esta *mimese* implica uma constante presença do ator no palco, sempre atento aos ritmos mutáveis do seu corpo no tempo presente, e assim ser capaz de experimentar continuamente o que, baseado em Aristóteles, podemos chamar de um tempo estético e não apenas um sentido físico do tempo durante a apresentação.

E para conseguir esse constante estado de atenção e presença, Aristóteles pressupõe a existência de um corpo muito bem treinado, que tenha desenvolvido uma consciência corporal tanto do movimento quanto da voz, atendendo a todas as necessidades da arte dramática que estiver sendo representada (SELIONI, 2016, p. 15). Com isso, relacionamos também à constante presença em cena do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, que precisa estar bem treinado em uma total consciência corporal para estar presente enquanto canta, dança e interpreta um papel dentro da história.

Esta *praxis* do ator-cantor-bailarino em cena que associamos à noção de *mimese* condiz muito com o treinamento deste performer que estamos discutindo ao longo deste trabalho. Encarar o treinamento psicofísico deste profissional a ponto dele atingir este estado de *mimese* requer uma grande dedicação ao longo de seu treinamento e, especialmente no *Teatro Musical*, uma acurácia de movimentos e intenções que possam verdadeiramente expressar o que está sendo vivido no palco.

### **A importância do treinamento do ator pela relação de Aristóteles com Laban**

Durante o PDSE, também tive a oportunidade de conhecer o trabalho da pós-doutora Vasiliki Selioni, cujo enfoque da sua pesquisa é a relação da poética de Aristóteles e os conceitos de *mimese*, ζῷον e *praxis* com o treinamento e estudo do movimento proposto por Laban. Segundo Selioni, esta aproximação de Laban com Aristóteles não tem apenas uma função teórica de relação entre duas abordagens de treinamento, mas uma relação prática que estabelece a arte do movimento enquanto ciência:

---

*be saying either 'What are you doing?' or 'How are you?' So praxis means 'action' not just in the sense of what someone does but also in the sense of how they fare" (HEATH apud ARISTOTLE, 1996, p. xxi).*

Os seguidores de Laban muitas vezes rejeitaram a ideia de uma abordagem científica no movimento, uma vez que enfatizaram, em primeiro lugar e acima de tudo, o caráter emocional e expressionista desse método. Uma ciência do movimento, por outro lado, focalizaria a elaboração lógica e uma intenção consciente durante o treinamento, bem como ao estruturar um personagem. (...) A fim de sugerir uma nova base teórica e um método de treinamento prático para os atores, será incorporada a abordagem teórica de Stelios Ramfos à *mimesis* aristotélica enquanto ζώον (força vital). Uma vez que a *mimesis* é concebida como um ζώον, os atores devem viver em um estado de presença constante no palco. Isto significa que, durante este “tempo estético”, a beleza de ζώον reside na execução do desenvolvimento lógico das ações, que constituem a unidade de uma *praxis* (performance total)<sup>43</sup> (SELIONI, 2016, p. 15).

Como pude acompanhar de perto o trabalho de Selioni tanto na *RCSSD* quanto em Atenas, onde pude participar de dois *workshops* ministrados por ela, acabei trazendo esta relação de Laban e Aristóteles para o treinamento do ator-cantor-bailarino no *Teatro Musical* e a importância do treinamento e estudo do movimento enquanto ciência para se atingir este estado de presença viva no palco. Selioni trás a importância da auto-observação do ator e do controle de movimentos e ações para um total controle de suas habilidades. Ela também faz o uso das tecnologias em seus treinamentos para mostrar aos seus atores como eles estão atuando e da importância de um ator ter essa consciência de suas ações enquanto artista, procurando desenvolver suas habilidades e tomando conhecimento das suas qualidades e dos desafios que ainda precisa encarar e trabalhar em suas competências. Para Selioni, o ator necessita ter conhecimento do que acontece com o seu corpo durante a performance. E isso exige um treinamento tão intenso quanto o da dança e o do canto, a fim de se atingir um nível de acurácia tão grande na interpretação quanto os níveis exigidos pelas outras modalidades.

Logo, entender um pouco mais esta relação entre Laban e Aristóteles irá contribuir para um maior aprofundamento da preparação do ator-cantor-bailarino, abrindo caminhos e possibilidades de treinamentos no *STArt-ACB* e de inovações tecnológicas que se desdobrarão a partir deste trabalho, servindo como meio para o aprimoramento das técnicas, exercícios e treinamentos do ator-cantor-bailarino do século XXI. Trazer esta relação entre a *mimese* de Aristóteles e a experiência cinestésica de Laban enquanto ciência do movimento possibilitará trazer ao *software* a oportunidade de um treinamento sistematizado para o performer compreender e experienciar este organismo vivo e a relação de vida que se dá no palco a

---

<sup>43</sup> Livre tradução de: “*Laban’s followers have often dismissed the idea of a scientific approach in movement, since they have first and foremost emphasized the emotional and expressionistic character of this method. A movement science, on the other hand, would focus on logical elaboration and a conscious intention while training as well as while structuring a character. (...) In order to suggest a new theoretical basis and a practical training method for actors, I will be incorporating Stelios Ramfos’s theoretical approach to Aristotelian mimesis as a ζώον (life force). Since mimesis is conceived as a ζώον, actors should live in a state of constant presence on stage. This means that during this “aesthetic time” the beauty of ζώον lies in the execution of the logical development of actions, which constitute the unity of a praxis (complete performance)*” (SELIONI, 2016, p. 15).

partir do corpo bem treinado e apto para ter o controle e consciência das ações, interações e qualidades do movimento que acontecem em cena.

Laban utiliza a palavra *Coreologia* em sua teoria de análise do movimento, cuja origem deriva do grego *chore* (dança) e *logia* (ciência ou conhecimento), nomeando a arte do movimento como a “*Poesia do Movimento*” (LABAN apud SELIONI, 2013, p. 52). E isto se assemelha com o conceito de Aristóteles, que engloba a *mimese* dentro da *Ciência Poética* - levando-se em consideração sua distinção entre as ciências *Teórica*, *Prática* e *Poética* -, contemplando a apresentação das convenções humanas de forma poética, em que sua principal característica é a de destacar o que é importante no mundo real, além da capacidade produtiva do artista de produzir uma nova realidade através de sua performance (ARISTOTELES apud SELIONI, 2013, p. 52).

Em sua pesquisa, Selioni propõe que Laban e Aristóteles compartilham uma compreensão comum do papel da experiência cinestésica do performer no teatro e que esta experiência deve ser entendida como não possuindo implicações psicológicas. O artista não deveria buscar as questões psicológicas por detrás de um personagem, mas se preocupar com as ações físicas e com os movimentos desse personagem no palco. E as emoções e sentimentos surgiriam a partir dessa relação com o corpo e com o momento vivo criado em cena:

Laban propõe uma maneira de “viver no palco” não apenas em um *tempo indestrutível*, mas também introduzindo *Esforço*. Aristóteles introduz a noção de *ζῶον* e seu tempo de vida como a duração catártica de uma unidade, mas, na verdade, ele também fornece uma teoria ontológica para o texto e sua trama, como uma unidade orgânica. É importante reconhecer que, no tempo de Aristóteles, a semiótica do discurso era entendida em termos de ritmos que eram capazes de transferir emoções; por essa razão, Aristóteles ofereceu os princípios da arte dramática diretamente no nível do discurso. Aristóteles, com a noção de *ζῶον*, implica o movimento do corpo, mas em um segundo nível - o da fala. Laban, vivendo em um período diferente, no qual as palavras são símbolos que quando vistos por si só não significam nada, percebe que o corpo é mais capaz de transmitir significados e, portanto, apresenta vastas nuances para o teatro contemporâneo. (...) Laban substitui o ritmo do código da linguagem pelos ritmos de movimento do corpo (incluindo a voz) e, assim como Aristóteles, afasta a arte dramática de todas as implicações psicológicas durante o treinamento dos atores. Em suma, ao desenvolver a consciência cinestésica, os atores não precisam se identificar com nenhum personagem, nem precisam experimentar “emoções”<sup>44</sup> (SELIONI, 2013, p. 17 - 18).

<sup>44</sup> Livre tradução de: “*Laban proposes a way of “living on stage” not only in indestructible time, but by introducing Effort. Aristotle introduces the notion of ζῶον and its living time as the cathartic duration of a unity, but actually in this way he also provides an ontological theory for the text and its plot, as an organic unity. It is important to acknowledge that in Aristotle’s time the semiotics of speech was understood in terms of rhythms that were capable of transferring emotions; for this reason, Aristotle offered the principles of the dramatic art directly at the level of speech. Aristotle with the notion of ζῶον implies the movement of the body, but on a*

Além disso, tanto Aristóteles quanto Laban insistem em uma síntese na arte, na qual acreditam que deva existir um rigor e uma ordem muito específica na fala e no movimento no teatro, assim como acontece na dança. Este rigor é necessário para que um significado específico possa ser comunicado ao público, uma vez que quaisquer mudanças na ordem tanto do discurso quanto da ação corpórea afetam o significado final da cena. Como consequência, esta ordem lógica leva a uma síntese que Aristóteles define como *praxis* e que seria perfeita e importante dentro do contexto da obra, em que a estrutura da ação deva obedecer a uma lógica pré-estabelecida, e não ser espontânea (RAMFOS apud SELIONI, 2016, p. 25).

Laban sugere que o performer utilize a sua imaginação para sintetizar essas ações em um todo compreensível e lógico, produzindo essa nova realidade no palco. Da mesma forma, Aristóteles acredita que a imaginação não é apenas uma intuição metafísica ou uma elaboração randômica da mente do artista, mas também a capacidade do performer de reorganizar em uma nova ordem as representações já armazenadas (SELIONI, 2013, p. 61).

E, ao fazer isto, esta nova realidade é criada e o artista transforma o tempo físico abstrato no tempo indestrutível da presença viva em cena. Uma experiência do tempo presente cuja ênfase é colocada pela *praxis* tanto para os atores quanto para o público, em um momento de catarse no qual todos experimentam essa imersão na obra de arte que está sendo apresentada:

Laban reconhece que um corpo vive seus ritmos de esforço em um constante "agora", pressionando em um certo espaço e tempo, interrompendo o tempo físico e substituindo-o com a experiência e plenitude da energia somática do corpo. Assim, há um período de tempo que acontece no tempo físico que se torna um momento de *Katharsis*, já que o homem deixa de lado a realidade externa e vive o prazer de sua existência através de seu movimento, isto é, ele experimenta o tempo em seu próprio corpo<sup>45</sup> (SELIONI, 2013, p. 17).

Selioni trás ainda, em sua aproximação de Laban e Aristóteles, um questionamento a respeito da quebra conceitual que ela faz ao realizar essa relação, uma vez que Laban estava historicamente associado ao pensamento de Platão e do enfoque de treinamento dado por Stanislavski. Ela questiona que essa associação de Laban com Platão e Stanislavski foi feita

---

*second level - that of speech. Laban living in a different period, in which words are symbols that when viewed on their own mean nothing, realizes that the body is more capable of conveying meaning and thus presents vast nuances for the contemporary theatre. (...) Laban replaces the code of language rhythms with the body's movement rhythms (including voice), and like Aristotle steers the dramatic art away from all psychological implications, during the training of the actors. In short, when developing kinaesthetic awareness, actors do not need to identify with any character, nor do they need to experience 'emotions'” (SELIONI, 2013, p. 17 - 18).*

<sup>45</sup> Livre tradução de: “*Laban recognizes that a body lives its effort rhythms in a constant 'now', pressing into a certain space and time, interrupting physical time and replacing it with the experience and fullness of the somatic energy of the body. Thus, there is a period of time that happens in physical time that becomes a moment of Katharsis, since man sets aside external reality and lives the pleasure of his existence through his/her or movement, i.e, he experiences time as embodied” (SELIONI, 2013, p. 17).*

após a sua morte por seus discípulos e que os pensamentos em seus últimos livros - escritos por ele mesmo - estão mais próximos do pensamento aristotélico (SELIONI, 2016, p. 19 - 20). Um dos colaboradores de Laban, William Carpenter, que tinha um interesse muito grande em psicologia, foi um dos primeiros a dar início a esta associação do pensamento de Laban ao de Stanislavski. Carpenter sugeriu pesquisar as ligações entre os quatro fatores de movimento - espaço, peso, tempo e fluxo - e as ideias de Jung sobre as funções psicológicas de pensar, compreender, intuir e sentir. Mas Laban mesmo não mencionou nada em seu último livro sobre implicações psicológicas ao atuar. Ao invés disso, ele afirma que o estudo do esforço humano vai além da análise psicológica e que a performance no movimento é uma síntese culminando na compreensão da personalidade apanhada no fluxo de movimento em constante mudança (LABAN apud SELIONI, 2016, p. 21).

Esta aproximação que Selioni faz entre Laban e Aristóteles teve como objetivo não qualificar o trabalho de Laban como melhor ou pior que o de Stanislavski, mas reavaliar a fundamentação filosófica de Laban sobre a filosofia de Aristóteles, levando sua teoria e prática para longe do método de atuação de Stanislavski, na tentativa de estabelecer a arte do movimento como uma disciplina autônoma e com uma metodologia própria. Este método proposto pela pesquisa de Selioni tem um objetivo de ser ensinável e de ser capaz de fornecer um estudo de apoio para todas as abordagens teatrais e formas de atuação, inclusive atuação para a câmera (SELIONI, 2016, p. 21 - 22).

É fundamental deixar registrado que, ao apresentarmos esta aproximação entre Laban e Aristóteles, não estamos invalidando o treinamento do ator-cantor-bailarino que se utiliza dos fundamentos de Stanislavski no *Teatro Musical*. Especialmente devido ao fato de que muitos dos treinamentos do performer contemporâneo se utilizam da abordagem psicofísica na preparação deste profissional. O que estamos discorrendo nesta pesquisa é que todas essas abordagens são passíveis de serem aplicadas pelo *STArt-ACB*, como apresentaremos mais à frente neste trabalho. Por mais que o *software* proposto venha a ter uma abordagem mais técnica e menos psicológica, de forma alguma ele tem o propósito de eliminar o psicologismo nas abordagens disponíveis em seu sistema. Pelo contrário: a ideia do aplicativo é justamente aumentar o leque de possibilidades de desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo em suas mais diversas abordagens.

No treinamento de *Teatro Musical*, atuar uma canção exige um complexo conjunto de preparações analíticas e físicas, uma vez que os atores precisam entender o que a música está dizendo através das letras, além de cantar a música de maneira segura e convincente. Não é de surpreender, portanto, encontrar aspectos do sistema

psicofísico pioneiro de Stanislavski que sustentam o atual treinamento de atores nessa área<sup>46</sup> (DUNBAR, 2016, p. 03).

A seguir, iremos explicitar algumas outras abordagens de treinamento do ator utilizadas ao longo do século XIX até a contemporaneidade, com o intuito justamente de abarcar as mais diversas conceituações estudadas nas universidades de Londres, a fim de adaptarmos essas perspectivas para estarem sendo utilizadas no *STArt-ACB*. Como o próprio Laban afirmou, não existem formas certas e erradas de interpretação (LABAN apud SELIONI, 2013, p. 58), cabendo ao ator-cantor-bailarino buscar as abordagens que mais lhe serão úteis tanto para a interpretação quanto para o canto e para a dança. Assim, compete ao projeto do *STArt-ACB* apresentado neste trabalho complementar este treinamento em qualquer uma dessas abordagens, atrelando a tecnologia e o mundo digital neste processo.

O que pode ser questionado é que, como o caminho de treinamento das habilidades acaba sendo pessoal, por que então seguir um treinamento de uma técnica para o ator-cantor-bailarino? Não poderia ele mesmo criar a sua própria técnica? Para respondermos a essas perguntas, deixamos a resposta que Chekhov deu em seu livro a esses mesmos questionamentos, para darmos continuidade à abordagem de outros treinamentos para o performer:

Na refutação, você frequentemente ouve os atores protestarem: “Mas eu tenho *minha própria técnica*”. A declaração seria mais correta se fosse reformulada para significar: “Eu tenho minha própria *interpretação*, minha própria aplicação da técnica geral”. Mas não é preciso dizer que nem músicos, arquitetos, pintores, poetas, nem qualquer outro artesão, podem ter suas próprias técnicas sem primeiro estudar as leis básicas de suas respectivas artes. Inescapáveis são as regras sobre as quais eles devem, em última instância, construir aquelas técnicas “próprias” que as tornem individuais, se não excepcionais, em suas profissões<sup>47</sup> (CHEKHOV, 2014, p. 171).

---

<sup>46</sup> Livre tradução de: “*In musical theatre training, song acting demands a complex set of analytical and physical preparations, given that actors need to understand what the song is saying through the lyrics, and to sing the music in a safe and compelling way. It is not surprising therefore to find aspects of the psychophysical system pioneered by Stanislavski underpinning current actor training in this field*” (DUNBAR, 2016, p. 03).

<sup>47</sup> Livre tradução de: “*In rebuttal you will often hear actors protest, “But I have my own technique”. The statement would be more correct if rephrased to mean: “I have my own interpretation, my own application of the general technique”. But it goes without saying that neither musicians, architects, painters, poets nor any other craftsmen can have their own techniques alone without first studying the basic laws of their respective arts. Inescapable are the rules upon which they ultimately must build those “own” techniques that are to make them individual if not outstanding in their professions*” (CHEKHOV, 2014, p. 171).

## Perspectivas de treinamento do ator ao longo da história

Como já mencionado, existem diversas abordagens de treinamento para o ator, muitas delas contemplando não apenas as técnicas de interpretação, mas também um trabalho corporal mesclado com a dança, com o desenvolvimento de técnicas de voz cantada e com um aperfeiçoamento musical e rítmico dos performers. Mesmo muitos desses treinamentos não tendo como resultado estético final o *Teatro Musical*, as abordagens de vários deles não excluem a dança e o canto como habilidades a serem desenvolvidas continuamente pelos atores ao longo de seus treinamentos, e estaremos apresentando-as e relacionando-as ao treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo.

Iniciamos com a apresentação dos treinamentos do ator a partir do século XIX e que são estudados nos cursos de BA e MA da RCSSD, fazendo esta relação com o treinamento do ator-cantor-bailarino dentro do *Teatro Musical*. Nesta breve apresentação, não entraremos nos detalhes com relação ao treinamento das habilidades da dança e do canto, cujas abordagens técnicas dentro dos musicais já é comumente conhecida por sua rigidez e alta acurácia, o que implica um reconhecido e tradicional treino dessas habilidades. Mas estaremos analisando os treinamentos do ator sob algumas perspectivas e abordagens técnicas da atuação, justamente para relacioná-las à interpretação, à presença viva em cena e à importância do trabalho corporal, vocal, rítmico e de atuação dentro do *Teatro Musical*, em especial para a sistematização de suas técnicas para serem utilizadas e aprimoradas a partir da utilização dos aparatos tecnológicos juntamente com o *STArt-ACB* no treinamento do ator-cantor-bailarino.

Antes de entrarmos especificamente nas perspectivas históricas do treinamento do ator, surge uma questão a ser respondida: dentre tantas opções, como o ator-cantor-bailarino deve escolher seus treinamentos? E quais são as melhores escolhas de técnicas de atuação a serem estudadas dentro do *Teatro Musical* contemporâneo? Como mencionamos anteriormente, não existe um passo a passo com receita de sucesso em se tratando de treinamento do ator, e o ator-cantor-bailarino na contemporaneidade às vezes precisa ser um autodidata e experimentar diversas técnicas até que possa encontrar as que melhor lhe servirão enquanto artista. O importante é estar sempre em um constante treinamento das habilidades de interpretação, canto e dança, independentemente da abordagem técnica escolhida, e em busca de aperfeiçoamento e de apuro técnico de suas competências.

E é nessa relação que o *STArt-ACB* se coloca, com o intuito de possibilitar à esse ator-cantor-bailarino autodidata o contato com diversos tipos de treinamento de interpretação, canto e/ou dança, extrapolando os limites geográficos que normalmente limitam os



performers à um determinado treinamento que é oferecido em suas cidades. Como pontuou Evans (2015, p. xxvii), as fronteiras geográficas e culturais que dificultaram a transmissão de métodos e treinamentos no passado foram corroídas pelas tecnologias modernas, de modo que o ator-cantor-bailarino pode se sentir cada vez mais capaz de selecionar, misturar e associar abordagens técnicas e artísticas de acordo com a necessidade, o contexto ou à sua própria predileção.

Outro ponto importante a se frisar é com relação às diferenças entre cada ator-cantor-bailarino, nas quais nem sempre uma mesma abordagem de treinamento vai funcionar para dois estudantes de forma igual. Ter essa visão de diferentes abordagens aplicadas no *STArt-ACB* se mostra altamente indispensável dentro de um panorama do treinamento do ator-cantor-bailarino do século XXI, em que a busca por diferentes visões de desenvolvimento de habilidades possibilitam abarcar as inúmeras necessidades de cada performer em específico.

É fundamental também não utilizar as diferentes abordagens apresentadas pelo sistema para classificá-las como sendo uma melhor do que a outra, ou uma mais eficiente do que a outra. Cada treinamento tem o seu propósito e a sua importância dentro dos inúmeros campos de trabalho das *Artes Cênicas*, dos quais o *Teatro Musical* é apenas um deles, cuja preparação também não é universal para todos os seus praticantes. Além disso, o *STArt-ACB* não tem o intuito de unificar as teorias em um único treinamento que atenda a todos os atores-cantores-bailarinos - o que seria impossível -, mas vem, a partir da inovação tecnológica, possibilitar às diversas abordagens a sua aproximação com os também diversos performers que buscam por um treinamento que atenda às suas necessidades.

A busca de metodologias de treinamento de atores ocidentais no século XX precipitou o debate em torno de duas questões-chave. Em primeiro lugar, poderia ser criado um único sistema universal que contivesse um método completo de treinamento de atores? Esse foi o projeto inicial de Stanislavski, mas, como Carnicke enfatiza em seu capítulo, o sistema sugere vários caminhos para o ator: "Ao escolher um caminho, cada ator reinventa e personaliza o sistema". A esperança de Stanislavski era "um guia... um manual, não uma filosofia" (pp. 33-4). Em segundo lugar, as técnicas fundamentais de um sistema de atuação poderiam ser aplicáveis na criação de qualquer forma de teatro? Isso novamente era a crença de Stanislavski. Mas alguns praticantes encontraram limitações em seu sistema, particularmente quando tentam se afastar do realismo psicológico e da interpretação dos textos existentes<sup>48</sup> (HODGE, 2010, p. xxiv).

---

<sup>48</sup> Livre tradução de: "The search for methodologies of Western actor training in the twentieth century precipitated debate around two key questions. Firstly, could a single, universal system be achieved which would contain a complete method of actor training? This was Stanislavsky's initial project but, as Carnicke emphasises in her chapter, the system ultimately suggests various pathways for the actor: 'In choosing a path, each actor reinvents and personalises the System'. Stanislavsky's hope was for 'a guide... a handbook, not a philosophy' (pp. 33-4). Secondly, could the fundamental techniques of one acting system be applicable in the creation of any form of theatre? This again was Stanislavsky's belief. But some practitioners have found limitations within his

Trazemos sinteticamente outras conceituações e explicações de abordagens utilizadas na contemporaneidade para relacionar também com a importância do treinamento para o ator ao longo da história. Serão apresentados aspectos específicos desses treinamentos que podem ser correlacionados com o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo e com as tecnologias através do *STArt-ACB*. Frisamos ainda que, independentemente do tipo de abordagem utilizada pelos diretores e pensadores do teatro ao longo dos anos, o treinamento foi encarado como sendo de extrema importância desde os primórdios das *Artes Cênicas* até a contemporaneidade. Se não para todos, ao menos para a grande maioria dos encenadores e diretores reconhecidos ao longo da história do teatro e aqui apresentados. Eles foram selecionados por seu reconhecimento no mundo contemporâneo ocidental e pela importância para a referência de treinamento de *Teatro Musical* que acontece atualmente nas escolas e universidades do Brasil, Londres e Nova Iorque.

Este reconhecimento do treinamento enquanto ferramenta fundamental do ator-cantor-bailarino é apresentado também para desmistificar o “talento” dentro do *Teatro Musical* e da importância de se treinar as habilidades dentro desta vertente teatral. No mestrado, já trouxemos essa discussão a respeito da quebra do “talento” como fator determinante para o sucesso nas artes, sendo menos primordial do que o treino e a dedicação do performer no desenvolvimento de suas habilidades (MUNDIM, 2014, p. 84). Juntamos agora com esta perspectiva histórica para destacar o treinamento como aspecto imprescindível na formação e preparação do ator pela visão de diversas abordagens conceituais, encarando-o como ferramenta para se atingir uma presença viva no palco através do controle de suas habilidades e da consciência corporal de suas ações e intenções em cena - conforme já explicitado anteriormente nas abordagens de Aristóteles e Laban e reafirmado por vários outros importantes pensadores do teatro contemporâneo, conforme apresentaremos a seguir.

Por causa do talento, a chamada “inspiração” é a mais caprichosa de nossos dotes. O ator talentoso é o mais suscetível a todos os tipos de erros profissionais. Ele não tem um chão firme sob seus pés. A menor irritação psicológica de um momento, um humor infeliz ou qualquer distúrbio físico, pode tornar seu talento inacessível e bloquear o canal para uma verdadeira inspiração; um método com uma técnica bem fundamentada é a melhor garantia contra esses contratempos. O método, quando suficientemente exercitado e adequadamente assimilado, torna-se a "segunda natureza" do ator talentoso e, como tal, lhe dá controle total sobre suas próprias habilidades criativas, aconteça o que acontecer. A técnica é seu meio infalível de

---

system, particularly when attempting to move away from psychological realism and the interpretation of existing texts” (HODGE, 2010, p. xxiv).

invocar seu talento e fazê-lo funcionar sempre que ele quiser invocá-lo<sup>49</sup> (CHEKHOV, 2014, p. 172).

Quando pensamos em outras abordagens do treinamento do ator, um nome que logo nos vem à mente é o de Stanislavski, responsável por formular um dos métodos de treinamento do ator mais utilizados como referência no século XX. O *Método* - abreviação do termo *Método de Stanislavski* - ficou mais popularmente conhecido nos EUA e codifica exercícios de atuação, técnicas de ensaio e procedimentos de trabalho, com a intenção de ajudar os atores a obter maior persuasão, sentimento e profundidade, combinando as técnicas de Stanislavski e o trabalho de seu aluno Eugene Vakhtangov, com o propósito de compreender e efetivamente representar um personagem (KRASNER, 2010, p. 144).

O esforço de Stanislavski em "sistematizar" sua arte por escrito estava longe de ser uma tarefa fácil. Atuar, assim como andar de bicicleta, é mais fácil de fazer do que de explicar. Não admira que a atuação seja mais eficaz nas salas de aula do que nos livros didáticos. Para superar essa dificuldade, Stanislavski escolheu escrever seus manuais como se fossem "o *Método* em um romance" (Stanislavsky 1999: 99). Assim, ele cria uma sala de aula fictícia para retratar, em vez de explicar, o processo de atuação<sup>50</sup> (CARNICKE, 2010, p. 06).

O ponto de orientação do treinamento de Stanislavski era a psicologia, com o intuito de alcançar o inconsciente através do consciente, em que a mente, o corpo e o espírito representam um contínuo psicofísico (CARNICKE, 2010, p. 07). Dentre os inúmeros instrutores, diretores e atores que contribuíram para o desenvolvimento e propagação do *Método* após a morte de Stanislavski, destacam-se Lee Strasberg, Stella Adler e Sanford Meisner como os nomes responsáveis pelo grande sucesso do *Método* no século XX. Cada um deles acabou dando uma ênfase maior em diferentes aspectos do treinamento de Stanislavski, com Strasberg focando no aspecto psicológico - emoção, relaxamento, concentração e memória afetiva -, Adler no sociológico - com ênfase nas circunstâncias dadas da peça, na imaginação do ator e nas ações físicas - e Meisner no comportamental - também utilizando as ações físicas, mas com o foco em exercícios de repetição. Todos eles estavam interessados mais no processo de treinamento do que nos resultados estéticos - no ensino e prática do

---

<sup>49</sup> Livre tradução de: "*Because talent, the so-called "inspiration" is the most capricious of our endowments. The talented actor is likelier prey to all kinds of professional mischances. He has no firm ground under his feet. The slightest psychological irritation of a moment, an unhappy mood or any physical disturbance, may render his talent inaccessible and block the channel to real inspiration; a method with a well-based technique is the best guarantee against such mishaps. The method, when sufficiently exercised and properly assimilated, becomes the talented actor's "second nature" and as such gives him full control over his own creative abilities, come what may. The technique is his infallible means of calling forth his talent and making it work any time he wishes to invoke it*" (CHEKHOV, 2014, p. 172).

<sup>50</sup> Livre tradução de: "*Stanislavsky's effort to 'systematise' his art in writing was far from easy. Acting, like riding a bicycle, is easier to do than to explain. No wonder acting is more effectively taught in classrooms than through textbooks. In order to surmount this difficulty, Stanislavsky chose to write his manuals as if they were 'the System in a novel'* (Stanislavsky 1999:99). *He thus creates a fictional classroom to portray, rather than explain, the process of acting* (CARNICKE, 2010, p. 06).

treinamento agindo como um ofício ao invés de promover produções comerciais -, dando ênfase na pedagogia do treinamento em oposição à direção de espetáculos teatrais que se utilizassem do *Método* (KRASNER, 2010, p. 144).

O trabalho de Stanislavski e de Vakhtangov na experimentação e elaboração do *Método* incluíam exercícios com seu grupo de atores para acessar elementos de sua “vida interior”, nos quais os atores eram treinados para evocar emoções e ações específicas, o mais natural possível e sem uma teatralidade grandiosa. Os atores estariam experimentando seus papéis ao viverem as vidas de seus personagens, nas quais as emoções evocadas eram realmente sentidas e não apenas representadas (KRASNER, 2010, p. 145). Se analisarmos as maneiras de se trabalhar o *Método* através do *STArt-ACB*, devemos pensar em um treinamento ou em exercícios que possam ter um acompanhamento de um tutor presencial ou *online* para nortear o performer nessa construção do personagem através da experimentação das emoções e do psicologismo. Para opções autodidatas do treinamento de Stanislavski a partir da interação automática com o *software*, podemos pensar mais nos enfoques sociológicos e comportamentais do *Método*, especialmente se fizermos a ligação da possibilidade de repetição que o sistema permite ao usuário. Deste modo, o *feedback* de um professor torna-se essencial para se trabalhar através do *software* os aspectos psicológicos experimentados pelo ator-cantor-bailarino, uma vez que os sensores de captura de voz e movimento do *STArt-ACB* ainda não são capazes de avaliar esse tipo de trabalho mais psicológico do *Método* - como apresentaremos mais à frente neste trabalho.

Esta preocupação com um treinamento para o ator surgida no início do século XX teve também como referência o treinamento de Meyerhold, em uma corrente de pensamento oposta à de Stanislavski, mas tão importante quanto na refundação teatral na Europa neste início de século. Preocupados com uma reflexão acerca da preparação do ator, do treinamento, dos processos pedagógicos envolvidos nesse processo e com o processo criativo envolvendo o teatro do século XX, tanto Stanislavski quanto Meyerhold basearam o teatro em uma revalorização da arte e do ofício do ator, com Stanislavski focado no estudo da psicologia da personagem e no uso da memória afetiva, enquanto Meyerhold atua no outro extremo, em busca de uma teatralidade não cotidiana e de um ator polivalente - malabarista, acrobata, músico e dançarino (PICON-VALLIN, 2008, p. 62 - 63).

Ao longo de sua carreira, Vsevolod Meyerhold procurou treinar os cérebros e corpos dos atores para que eles pudessem participar de sua busca vitalícia por um teatro que

não tentasse reproduzir superficialmente a realidade da vida, mas que fosse, ao contrário, "teatral"<sup>51</sup> (LEACH, 2010, p. 26).

Meyerhold trás uma forte aproximação da música no treinamento do ator e nos resultados estéticos de seus trabalhos, utilizando-a como elemento estruturante da ação, organizando o espetáculo como um todo, sustentando o trabalho do performer. Mesmo quando a música está propositalmente ausente, ela contamina a esfera sonora do espetáculo pela musicalização do texto e do gestual, uma vez que toda a dramaturgia foi pensada de forma musical. Um espetáculo de *Teatro Musical* no qual o papel da música - audível e inaudível - é o de valorizar o texto, estruturá-lo e encená-lo (PICON-VALLIN, 2008, p. 20 - 23).

Em seu rigoroso treinamento para o ator, Meyerhold estabelece um programa detalhado de trabalho para o performer, envolvendo ginástica, esgrima, dança, esportes coletivos e biomecânica do movimento - exercícios com o objetivo de racionalizar o movimento e relacioná-lo à palavra e à emoção. Ele busca um treinamento intenso não apenas corporal, mas também mental, no qual o ator se torna consciente de todo o seu corpo durante o trabalho. Esses exercícios têm como objetivo preparar o ator para o palco, aprofundando o seu conhecimento corporal, seus gestos e movimentos, e afastando dos condicionamentos físicos habituais e estereotipados, liberando-o do corpo “cômoda falante” ou do “corpo-gramofone” e conquistando e apropriando-se de um corpo teatral, um “corpo dilatado” (PICON-VALLIN, 2008, p. 61 - 69).

Em um teatro como o de Meyerhold, o ator precisa de um treinamento que desenvolva a sua autoconsciência para se tornar sensível ao seu corpo, seus gestos e seus movimentos. A biomecânica não é arbitrária e exige um treinamento do ator para o seu equilíbrio e controle físico, para desenvolver uma consciência rítmica espacial e temporal, além de desenvolver a sua observação a ponto de ouvir e reagir ao público, aos parceiros de cena a outros estímulos externos que estiverem acontecendo em cena, uma vez que essa relação é o que mais importa para Meyerhold (LEACH, 2010, p. 32). E se pensarmos nos aparatos tecnológicos como ferramentas proporcionadoras do aumento dessa autopercepção e autoconsciência do corpo do ator-cantor-bailarino em cena, podemos encontrar no *STArt-ACB* uma oportunidade de desenvolvimento dessas habilidades do performer.

Se Stanislavski tinha uma abordagem de treinamento muito psicológica e Meyerhold já se voltava ao extremo, em uma fisicalidade estilizada, Chekhov já buscou por um teatro que

---

<sup>51</sup> Livre tradução de: “Throughout his career, Vsevolod Meyerhold sought to train the brains and bodies of actors so that they would be able to participate in his lifelong quest for a theatre which would not attempt to reproduce the surface reality of living, but would be, rather, ‘theatrical’” (LEACH, 2010, p. 26).

pudesse combinar as duas abordagens, sendo, ao mesmo tempo, vivo e teatral, sem perder a importância dos sentimentos dentro de uma teatralidade em cena. Chekhov era contra a memória afetiva do ator, e buscava a ênfase no sentimento e emoção do personagem, não do performer (CHAMBERLAIN, 2010, p. 64 - 65).

Chekhov (2014, p. 76 - 77) defendia a existência de dois tipos de gestualidade: o gesto natural e habitual, considerado limitado, fraco e particularizado, e o gesto arquetípico - que em seu treinamento ele chamava de *Gestos Psicológicos* -, que serve como modelo original para todos os gestos possíveis do mesmo tipo. Segundo Chekhov, estes *Gestos Psicológicos* - como um arquétipo - possuem a capacidade de ocupar por inteiro o nosso corpo, psicologia e alma, e por isso eram demasiadamente trabalhados em seus treinamentos e resultados estéticos.

A partir desses *Gestos Psicológicos*, Chekhov defendia a criação de uma *atmosfera* relacionada à cena, que poderia ser considerada como o tom dominante ou o “estado de espírito” do ambiente, como, por exemplo, a *atmosfera* de um castelo em ruínas, que se difere da atmosfera de um hospital ultramoderno do século XXI. Essa criação de *atmosferas* em seus trabalhos foi desenvolvida e praticada por Chekhov exaustivamente e foi um dos principais elementos de sua técnica. Ele encorajava os atores a serem participantes ativos desse processo através do uso da imaginação, criando vida a partir desse mundo imaginário e dessa atmosfera criada (CHAMBERLAIN, 2010, p. 69 - 70), sendo elementos que podem ser trazidos ao *STArt-ACB* e explorados de inúmeras formas com a disponibilização dos ambientes digitais produzidos pela *Computação Gráfica* - que está altamente avançada na produção dos *games* contemporâneos.

Outra visão de treinamento que podemos associar à preparação do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e a relação com as tecnologias é a de Grotowski, uma das figuras mais influentes no desenvolvimento de técnicas experimentais de teatro e treinamento de atores no século XX. Um dos elementos centrais de seus treinamentos é a busca pela presença viva e verdadeira do ator em cena, através de uma “atuação total”, na qual o performer é capaz de transcender as demandas técnicas do personagem e atingir uma presença cênica que captura a atenção do espectador. Grotowski acreditava que, para um ator atingir esse estado de “atuação total”, era necessário um treinamento físico e vocal regular, de modo que o performer estivesse em constante estado de prontidão e apto para uma imersão em qualquer personagem. Ele acreditava que o treinamento não deveria ser realizado para um personagem em específico, mas para desenvolver os níveis fundamentais das capacidades e habilidades do ator, sem a preocupação em ensinar a se construir um determinado papel, mas em transformar

o performer em artista, orientando um processo de disciplina e constância em seus treinamentos, de modo a estar em constante evolução e superando os limites de suas próprias habilidades (WOLFORD, 2010, p. 199 - 206). O treinamento superaria a preparação para o ofício de ator, mas constituiria também um meio de se alcançar um aprimoramento pessoal do performer e de conquistar uma inteligência física e consciência de todo o seu corpo enquanto ser humano e artista (PICON-VALLIN, 2008, p. 72 - 73).

Discípulo de Grotowski e forte divulgador de seu trabalho, Eugênio Barba também trouxe o treinamento como o fator mais importante em sua abordagem teatral. Artista, teórico, pesquisador e professor, Barba buscava o treinamento do ator como um processo de autodisciplina que se manifesta através de reações físicas, no qual o exercício em si é menos importante do que a justificativa por detrás dele. Ele busca o uso de técnicas corporais para quebrar as respostas físicas cotidianas que o ator normalmente possui, além de ter o treinamento como ferramenta para a codificação de princípios que ditam o uso de energia durante a atuação. Assim como o exercício aeróbico é um processo contínuo que mantém a forma física sem ter de aprender continuamente novas habilidades, o treinamento para Barba é um exercício diário que exercita os meios de expressão do ator em preparação para a performance e desempenha um papel importante na manutenção das disciplinas físicas e mentais do ator, além de proporcionar um meio de aperfeiçoar as habilidades que já aprenderam (WATSON, 2010, p. 237 - 246).

Treinamento é conhecimento, conhecimento é poder. Treinamento é o elo com o passado, com outros mundos da realidade, com o futuro. (...) Treinamos os atores para interpretar textos dramáticos. Esta é uma necessidade cultural euro-americana. (...) A segunda função do treinamento é fazer com que o ator seja capaz de transmitir um 'texto de representação'. (...) A terceira função do treinamento - pouco conhecida na cultura euro-americana, mas bem conhecida na América nativa, no Japão e em qualquer outra parte - é a preservação do conhecimento secreto. (...) A quarta função do treinamento é ajudar os atores a adquirir auto-expressão. (...) A quinta função do treinamento é a formação de grupos. (...) É o primeiro dia de trabalho de uma pessoa que determina o significado de sua jornada no teatro (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 247 - 249).

O exercício diário na formação do ator não foi aplicado somente a Barba. A percepção da importância deste treinamento continuado levou Bogart à criação da técnica de *viewpoints*, que é uma técnica de composição que se estabelece como um caminho para pensar e agir sobre o movimento, o gesto e o espaço criativo. É uma tomada de consciência do performer com relação ao movimento no tempo e no espaço em cena. Os *viewpoints* físicos são separados em nove categorias - relacionamento espacial, resposta cinestésica, forma, gesto, repetição, arquitetura, tempo, duração e topografia -, enquanto os *viewpoints* vocais se

dividem em quatro categorias - dinâmica, aceleração/desaceleração, silêncio e timbre (BOGART; LANDAU, 2005, p. 06 - 12).

A música também é uma ferramenta muito utilizada por Bogart em seus treinamentos, e é encarada como uma expansão das possibilidades dos *viewpoints*, pois leva o ator a encontrar uma parceria com a música, como se ela fosse outro ator em cena. O performer, ao introduzir a música, precisa lidar com esse elemento e se ajustar a ele, incorporando-o a seu trabalho (BOGART; LANDAU, 2005, p. 95). Além disso, o trabalho dos *viewpoints* vocais permite uma liberdade, um controle e uma capacidade de resposta à música, sendo um ótimo caminho para a busca de uma virtuosidade vocal. Possibilita também a chance de lidar com o texto da peça de uma forma não psicológica, abrindo diversas novas possibilidades dentro do trabalho de cena, desenvolvendo uma notável consciência do potencial da voz, tanto para o ator quanto para a plateia (BOGART; LANDAU, 2005, p. 105 - 106).

A voz também foi um importante elemento no treinamento de Brecht. Ao mesmo tempo em que Brecht acreditava que o ator deveria ser capaz de vivenciar o personagem tomado de paixão no palco, que fala alto e grita em cena, por exemplo, ele acreditava que o ator deveria, através de treinamento, aprender a economizar sua voz e não enrouquecer. Nesta preparação, o ator deveria ser capaz tanto de representar homens vivos em cena quanto de controlar a técnica a ponto de manter a vivacidade e não cair em uma atuação vazia, exterior e mecânica. Para isso, Brecht defendia que o intérprete mantivesse um distanciamento do personagem, não se “transformando” nele, mas se mantendo ao seu lado, como um comentarista que critica ou elogia suas ações (BRECHT, 1978, p. 208).

É condição necessária para se produzir o efeito de distanciamento que, em tudo o que o ator mostre ao público, seja nítido o gesto de mostrar. A noção de uma quarta parede que separa ficticiamente o palco do público e da qual provém a ilusão de o palco existir, na realidade, sem o público, tem de ser naturalmente rejeitada, o que, em princípio, permite aos atores voltarem-se diretamente para o público (BRECHT, 1978, p. 79 - 80).

O ator deveria tomar uma posição tanto intelectual quanto emocional em relação às personagens e às cenas, sem cair em uma atuação fria e mecânica. E, pela técnica do distanciamento, emprestar ao espectador uma atitude crítica e de investigação em relação ao que está sendo apresentado no palco (SILVEIRA; MUNIZ, 2013, p. 110). Em seus treinamentos, os atores brechtinianos buscam por uma técnica apurada a ponto de manter esse distanciamento, representarem homens vivos em cena e estarem prontos a cantar a qualquer momento (THOMSON, 2010, p. 120).

A voz, o canto e a música permeiam diversos dos sistemas de treinamentos apresentados ao longo do século e mostram essa aproximação com o treinamento do ator-



cantor-bailarino em busca de um performer polivalente, capaz de executar diversas habilidades técnicas, ao mesmo tempo em que busca uma experiência viva no palco. Jacques Copeau também pretendia em seus treinamentos essa integração da música aos estudos do movimento - em especial à dança -, além de técnicas de canto coral, solo, leitura de música e até mesmo o aprendizado básico de um instrumento individual. Para ele, os exercícios vocais, mentais e físicos em seus treinamentos não foram apenas um meio de atingir um nível desejável de aptidão, equilíbrio, controle e confiança física, mas um treinamento físico que seria parte integrante do desenvolvimento do ator como instrumento (RUDLIN, 2010, p. 54).

Copeau também trouxe a importância da respiração no trabalho do ator e da necessidade de treinamento para um controle maior desta atividade tão importante em seu desenvolvimento. Uma atividade natural, essencial, vital e sustentadora de vida, capaz de transformar uma atuação e produzir uma sinceridade gestual e concordância vocal. A respiração controlaria tudo e asseguraria que a sensibilidade do ator pudesse se mover em qualquer direção, dependendo apenas do riso natural e da emoção sincera, trazendo uma liberdade para o ator (RUDLIN, 2010, p. 52).

A imaginação seria outro elemento essencial ao treinamento do ator e que pode ser encontrado como uma das ferramentas de trabalho de Mnouchkine. Em sua metodologia, ela trata o desenvolvimento dos “músculos da imaginação” como um exercício mental indissociável do treinamento físico do ator, tão essencial quanto o desenvolvimento dos músculos do corpo. Para Mnouchkine, o treinamento teria dois objetivos: transformar a maneira que o ator se movimenta no palco - transformando seu corpo do “dia-a-dia” e dando-lhe modelos de segmentação da ação cênica que o ator seja capaz de reproduzir em diversas combinações diferentes - e transformar seu estado de espírito cotidiano em estado de espírito criador (PICON-VALLIN, 2008, p. 69 - 71).

Nesta sua busca pela quebra dos elementos cotidianos do performer no palco, Mnouchkine encoraja os atores a não subirem no palco com suas roupas do dia-a-dia e lhes oferece materiais para a criação de fantasias desde o primeiro dia de ensaio, que são utilizados pelos próprios atores para improvisarem os figurinos de seus próprios personagens. Mnouchkine desencoraja a psicologização de um papel e sugere ao ator para focar na teatralização do personagem, encontrando o gesto externo e o estado emocional que representa os conflitos internos e externos do personagem. Mnouchkine está interessada nas escolhas de um personagem em face de imperativos morais e sociais, em vez de questões puramente pessoais de cada ator em particular (RICHARDSON, 2010, p. 260 - 261).

No Brasil, temos a referência de Augusto Boal e o treinamento utilizado em seu sistema de técnicas de performances do *Teatro do Oprimido*, cujas técnicas são utilizadas para preparar o corpo “para agir, para estender seus poderes expressivos e finalmente para fazer um teatro que opera dialogicamente e no qual as fronteiras que tradicionalmente dividem o ator do espectador são removidas”<sup>52</sup> (BABBAGE, 2010, p. 309). Este “agir” ao qual Boal se refere tem um duplo sentido: tanto de atuação dramática quanto de atuação social e política.

Em sua companhia teatral - o *Arena* -, Boal aplicou extensivamente os princípios de Stanislavski em busca de um frescor e de uma verdade de caracterização que contrastasse com o teatro burguês de São Paulo dos anos de 1960, onde o foco era a produção de celebridades - um sistema que ele denominava de sistema “estelar”, no qual os artistas eram empregados para repassar a todos os seus futuros personagens, repetitivamente, a persona pela qual se tornaram famosos. Além disso, buscou também em Brecht por uma linguagem teatral que pudesse efetivamente comunicar assuntos políticos para uma audiência brasileira. Foi quando surgiu sua conexão com o *Teatro Musical* de cunho político que marcou sua carreira:

Uma produção chave resultante dessa busca foi o espetáculo *Arena Canta Zumbi* em 1965, escrita em conjunto por Boal e Gianfrancesco Guarnieri, com música de Edu Lobo. *Zumbi* combinou elementos do realismo com o distanciamento brechtiniano, recontando um episódio de resistência ao despotismo da história do Brasil e condenando implicitamente a opressão no presente. A produção foi um grande sucesso popular e iniciou uma série de "musicais de protesto" do Arena em estilo similar<sup>53</sup> (BABBAGE, 2010, p. 308).

Para Boal, dentre as maravilhas de ser ator está a possibilidade de se mergulhar nas profundezas mais íntimas de si mesmo e de lá emergir com personagens inimagináveis, potencialidades ocultas submersas no seu inconsciente (BOAL apud BABBAGE, 2010, p. 311). E, a partir disso, gerar transformações pessoais, sociais e políticas através dos espetáculos e do mergulho da plateia nas questões propostas em suas peças e musicais.

Se pensarmos de Aristóteles a Laban, passando pelas oposições de Stanislavski a Meyerhold, até chegarmos à referência brasileira de Boal, temos inúmeras abordagens diferentes com relação ao treinamento do ator, mas todas elas especificando a importância de uma boa preparação do performer para se apresentar em uma nova realidade e como um organismo vivo no palco. E é nessa importância que pretendemos nos ater ao adaptarmos

<sup>52</sup> Livre tradução de: “to act, to extend its expressive powers and ultimately to make theatre that operates dialogically and in which the boundaries traditionally dividing actor from spectator are removed” (BABBAGE, 2010, p. 309).

<sup>53</sup> Livre tradução de: “A key production resulting from that search was *Arena Canta Zumbi* in 1965, jointly written by Boal and Gianfrancesco Guarnieri, with music by Edu Lobo. *Zumbi* combined elements of realism with Brechtian distancing, retelling an episode of resistance to despotism from Brazil’s history and thereby implicitly condemning oppression in the present. The production was a great popular success and initiated a series of ‘protest musicals’ from Arena in similar style” (BABBAGE, 2010, p. 308).

tecnologicamente esses treinamentos para o *STArt-ACB*, focando primordialmente nas características do treinamento contemporâneo do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, que necessita de estar consciente de seu corpo e de suas habilidades, sempre buscando o apuro técnico e a presença cênica - seja em uma abordagem psicológica, realista, teatral ou fantástica. Além também de estarmos levantando a relevância do desenvolvimento de uma consciência corporal, mental e artística do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, a ponto de ser capaz de executar a técnica perfeita dentro de uma existência viva no palco, se mostrando um organismo vivo em cena e com uma técnica altamente apurada.

Os exercícios foram, sem dúvida, os melhores sintomas da necessidade de uma formação séria e polivalente para o ator, concretizando a reflexão dos reformadores do teatro no começo do século, e depois, nos anos de 1960. Eles indicam a necessidade de possuir um autêntico saber técnico, de treinar como o músico, o cantor, o pintor, a desportista, de levar em conta as leis de sua arte e de seu instrumento - o corpo - para ser capaz de transgredi-las com conhecimento de causa e de modo eficaz para obter o impacto desejado. Os exercícios serviram como suportes para a transmissão dos ensinamentos de um mestre, bons ou maus veículos segundo a maior ou menor qualidade dos alunos que os punham em circulação e segundo o grau de compreensão demonstrado por esses discípulos a respeito do espírito, não apenas da forma, desses exercícios. Aprender a aprender é, sem dúvida, a finalidade de um *training* bem pensado, combinando o princípio coletivo e o princípio individual que emerge numa interação lúdica, com seus ritmos próprios - mecânicos, químicos, espirituais. E o que torna um corpo vivo, presente, no palco não é a simples execução, mesmo que perfeita, de um bom exercício, considerado como uma receita, mas uma compreensão concreta de seus princípios profundos, uma adaptação pessoal do que ele contém de universal, isto é, sua reinvenção (PICON-VALLIN, 2008, p. 76 - 77).

No *Teatro Musical* podemos ver essa relação do ator-cantor-bailarino experimentando e vivenciando a *mimese* de Aristóteles e a experiência cinética de Laban pela *praxis* e imersão na obra tanto pelos performers quanto pelo público. Sejam em musicais com um *approach* psicofísico de Stanislavski ou que buscam uma teatralidade não cotidiana e o apuro técnico de um ator-cantor-bailarino polivalente, como propõe Meyerhold em seu treinamento envolvendo a biomecânica do movimento. E até mesmo em musicais que combinem as duas abordagens, sendo, ao mesmo tempo, um espetáculo vivo e teatral, sem perder a importância dos sentimentos dentro de uma teatralidade em cena, como proposto por Chekhov.

A relação com a música e com a dança nos musicais exige um treinamento físico e vocal regular dos atores-cantores-bailarinos, além da busca da presença viva e verdadeira do performer em cena. E essa mistura entre o apuro técnico e a presença cênica pode ser trazida através dos impulsos básicos do movimento proposto por Grotowski, treinados como sementes de uma ação viva que nasce deste impulso e se transforma em ação física, palavra, canto ou dança no corpo do ator-cantor-bailarino. Treinamento esse que exige do performer

de *Teatro Musical* um processo de autodisciplina e constância de treinamento das suas habilidades, como proposto por Barba, e também por Bogart em suas técnicas de *viewpoints* para pensar e agir sobre o movimento, o gesto e o espaço criativo.

Pelo menos desde *O Paradoxo do Ator*, de Diderot, nós, no Ocidente, tentamos entender o que acontece quando o ator está atuando e aprender como atuar de maneira “melhor” e mais eficaz. (...) Os argumentos apaixonados entre os seguidores dessas várias abordagens [de treinamento] são às vezes produtivos e às vezes frustrantes, muitas vezes simultaneamente. Embora essas abordagens tenham perspectivas e objetivos amplamente divergentes, todas elas enfocam a mesma coisa: ajudar o ator a usar e integrar intelecto, sentimentos, voz e movimento de maneira mais poderosa e consistente. Todos esses professores e visionários trabalham com a mesma matéria-prima e o mesmo problema: o corpo e a consciência do ator. Corpo e consciência - ou corpo, mente e sentimentos - é uma coisa singular: tudo o que compõe a consciência deriva do nosso ser físico<sup>54</sup> (BLAIR, 2008, p. 02).

Baseado nessas abordagens de treinamento do ator que podemos relacionar à preparação do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, seguimos agora para detalhar um pouco mais a fundo as especificidades do treinamento deste profissional na contemporaneidade. Com isso, o intuito é o de mapearmos cada uma dessas particularidades para podermos chegar ao *STArt-ACB* como um sistema que possa ser um auxiliar na manutenção de um treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, a partir do momento em que ele se utiliza do *software* para exercitar as aptidões que já possui ou até mesmo para aprender novas habilidades na interpretação, no canto ou na dança.

### **Especificidades do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical***

Ao falarmos em especificidades do treinamento do ator-cantor-bailarino, partimos dos materiais centrais do trabalho do ator que são o corpo e a consciência (BLAIR, 2008, p. 03). É de extrema importância para o performer de *Teatro Musical* ter consciência do seu corpo, de suas habilidades, de suas qualidades, dos desafios que precisa encarar, do que necessita de mais estudo e treinamento e do que tem de estar sempre em manutenção. Lembrando sempre

---

<sup>54</sup> Livre tradução de: “At least since Diderot’s *The Paradox of the Actor*, we in the West have been trying to understand what happens when the actor is acting and to learn how to act “better” and more efficaciously. (...) *The passionate arguments amongst followers of these various approaches are sometimes productive and sometimes frustrating, often simultaneously. While these approaches have wildly divergent perspectives and goals, all of them are ultimately focused on the same thing: helping the actor to use and integrate intellect, feelings, voice, and movement more powerfully and consistently. All of these teachers and visionaries work with the same raw material and the same problem: the actor’s body and consciousness. Body and consciousness - or body, mind, and feelings - is a singular thing: everything that comprises consciousness derives from our physical being*” (BLAIR, 2008, p. 02).

que as três áreas devem estar em constante manutenção e treinamento, tanto o canto, quanto a dança e a atuação.

Essas três modalidades artísticas devem ser encaradas como a primeira ênfase no treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*. São os primeiros blocos de construção das competências do performer e delas emergem habilidades mais complexas e específicas. Dentro de cada uma delas, existem inúmeras abordagens que podem ser escolhidas pelo ator-cantor-bailarino de acordo com o que melhor lhe convém. Seja alguma técnica de canto específica, uma modalidade de dança ou uma abordagem de interpretação. É necessário para o performer experimentar diversas abordagens de modo a adquirir um leque maior de possibilidades dentro de suas habilidades artísticas para poder estar atuando nas muitas variações estilísticas que os musicais da contemporaneidade apresentam (McWATERS, 2009, p. 15).

Essa experimentação pode acontecer de diversas maneiras, sejam em treinamentos especializados voltados para o *Teatro Musical* ou estudando cada modalidade separadamente, em aulas específicas dos inúmeros estilos e abordagens de treinamento. E, com o avanço da tecnologia, até mesmo aulas virtuais já são realidades que podem estar servindo para o performer experimentar as mais variadas abordagens que estão sendo trabalhadas ao redor do mundo. Com o *STArt-ACB*, a ideia é justamente reunir em uma única ferramenta esses diversos treinamentos e possibilitar ao ator-cantor-bailarino a experimentação e uma autoanálise a respeito das suas próprias habilidades: os profissionais poderão se observar em cena e buscar o que pode ser melhorado e o que precisa de um treinamento mais especializado, tanto na atuação como no canto e na dança. Além de usar a própria ferramenta para praticar essas habilidades, tanto pelos exercícios propostos quanto pela prática de números musicais e coreografias através da categoria *Game* disponibilizada na ferramenta, conforme serão detalhados no último capítulo deste trabalho.

É importante para o ator-cantor-bailarino ter em mente que se leva muito tempo para se apreender uma técnica. É preciso paciência para aprendê-la e dispor de inúmeras horas para praticá-la e explorá-la ao máximo para então poder considerar que a técnica esteja assimilada, seja no canto, na dança, na interpretação ou em qualquer habilidade que esteja sendo aprendida e desenvolvida pelo performer (BALK, 1977, p. 31). E, mesmo depois de absorvida, a técnica precisa de uma constante manutenção, o que obriga o ator-cantor-bailarino a estar sempre praticando suas habilidades para um trabalho de manutenção de sua técnica.

Lembre-se de que é muito importante que você mantenha o treinamento em sua área de *expertise* durante todo esse processo. Não sacrifique uma habilidade por outra. Enquanto você continua a aprimorar seus pontos fortes, encontre um professor de canto e, se ainda não estiver fazendo isso, comece a ter aulas imediatamente. Seu professor de canto deve ser capaz de ensinar a você a maneira correta de cantar<sup>55</sup> e de fazer as escolhas musicais certas para você. Além disso, se você puder fazer aulas de interpretação, o que seria o ideal. Se você não conseguir fazer isso, vá à livraria e compre algumas peças; encontre um monólogo que você goste, memorize-o e trabalhe nele. Encontre um estúdio e inscreva-se em tantas aulas de dança quanto possível. Faça aulas para adultos. Inscreva-se em aulas para iniciantes se você é novo em dança. Todos devem iniciar no começo<sup>56</sup> (McWATERS, 2009, p. 87).

No treinamento do ator-cantor-bailarino, sugere-se treinar primeiro as habilidades isoladamente, para aumentar a precisão e a sensibilidade de cada uma delas separadamente, fortalecendo-as no máximo de suas possibilidades, antes de integrá-las novamente. Os exercícios de cada habilidade devem ser realizados no limiar das capacidades do ator-cantor-bailarino, de modo que ele possa extrapolar os limites de suas competências e eliminar quaisquer obstáculos que estejam impedindo a evolução técnica de alguma delas (BALK, 1977, p. 36). E após esse trabalho isolado, realizar outra etapa do treinamento que é a integração das habilidades para serem executadas todas de uma só vez. Essa separação tem um sentido fisiológico do funcionamento do nosso cérebro e da aprendizagem das habilidades motoras, o qual explicaremos mais à fundo nos próximos capítulos, quando formos tratar do processo de aprendizagem explicitado pela *Neurociência*.

Por enquanto, vamos nos ater às especificidades do treinamento, para compreendermos melhor como acontece a preparação do ator-cantor-bailarino no *Teatro Musical* da contemporaneidade. Durante muito tempo, a integração das habilidades desses profissionais foi negligenciada nos treinamentos dessa vertente teatral, muito provavelmente pela maior facilidade que é trabalhá-las separadamente. Isto acabou originando virtuosos cantores, mas que não interpretavam durante as canções, ou excelentes atores que não conseguiam afinar nenhuma nota, pois a técnica individual acabou sendo o elemento base desses treinamentos, ficando além do elemento artístico e da associação de todas elas. E, com

---

<sup>55</sup> Quando se fala em “maneira correta de cantar” no *Teatro Musical*, é comum associar esse termo a uma maneira saudável de se usar as técnicas vocais para não provocar lesões enquanto se canta. Especialmente dentro desta vertente teatral, na qual o ator-cantor-bailarino profissional costuma se apresentar pelo menos sete vezes na semana, em espetáculos com mais de duas horas de duração, exigindo bastante de seu aparato vocal e de sua técnica para manter a voz ao longo de todas as performances.

<sup>56</sup> Livre tradução de: “Remember that it is very important that you maintain the training in your area of strength throughout this process. Do not sacrifice one skill for another. While you continue to hone your strengths, find a voice teacher and, if you are not already doing so, begin taking classes immediately. Your vocal teacher should be able to teach you the correct way to sing and make the right music choices for you. In addition, if you can take acting classes, that would be ideal. If you are unable to do this, go to the bookstore and purchase some plays; find a monologue you like, memorize it, and work on it. Find a studio and enroll in as many dance classes as possible. Take adult classes. Enroll in beginner classes if you are new to dancing. Everyone must start at the beginning” (McWATERS, 2009, p. 87).

isso, a integração entre a técnica e a arte através da fusão entre o canto, a interpretação e a dança passou a ser considerada como fator primordial nos treinamentos de *Teatro Musical* a partir do século XX, enfatizando o relacionamento e a interdependência das habilidades do ator-cantor-bailarino (BALK, 1977, p. 32 - 33).

O objetivo do treinamento que integre as habilidades depois de explorá-las ao máximo separadamente é justamente gerar um ator-cantor-bailarino livre e que saiba explorar o máximo de suas capacidades, sejam elas executadas isoladamente ou integradas. E isso se consegue com um treinamento que ajude o performer a atingir o máximo de suas habilidades também durante a integração, capacitando o ator-cantor-bailarino a executar qualquer ação que ele deseje executar, extraindo um sentido físico, psicológico e musical dessa ação, tornando-o um performer ilimitado para explorar o máximo de suas técnicas (BALK, 1977, p. 34).

E a busca por esta alta performance que deixará o performer livre para utilizar suas habilidades da melhor forma possível é algo que já vem sendo desejada por várias abordagens de treinamento e pelas mais variadas estéticas teatrais. Como Wagner já mencionava em sua *Obra de Arte Total*, o “artista não tem o direito de se orgulhar até que esteja livre, ou seja, até que sua obra de arte esteja completa e viva, e ele, com todas as suas ferramentas de ajuda, tenha sido absorvido nela”<sup>57</sup> (WAGNER, 1895, p. 77).

Para este intérprete ilimitado, poder explorar diversas técnicas e estar aberto ao diálogo e à experimentação de novas necessidades o permite atravessar de forma diagonal diferentes campos de conhecimento e novas formas de aprendizado, se desprendendo da estagnação de uma especialização em única linguagem (TRAGTENBERG, 1991, p. 76 - 77). Ao se permitir a experimentação das várias especialidades e das diversas técnicas tanto de interpretação quanto de canto e de dança, este ator-cantor-bailarino consegue uma maior autonomia e um planejamento do seu treinamento enquanto intérprete, permitindo-se explorar e desenvolver suas habilidades em um treinamento intenso e constante.

Segundo Balk (1977, p. 09 - 10), atuar cantando é uma das tarefas estéticas mais complexas que um ser humano pode executar. Uma performance de atuação cantada precisa ser um retrato convincente do personagem, exige um enorme gasto de energia física, uma entrega vocal complexa, cansativa e tecnicamente difícil, além da compreensão e coordenação de uma partitura musical que é incrivelmente complexa:

---

<sup>57</sup> Livre tradução de: “the artist has no right to pride until he is free, i.e., until his artwork is completed and alive, and he, with all his helping tools, has been absorbed into it” (WAGNER, 1895, p. 77).

O cantor-ator deve ser capaz de se concentrar com poder incomum, projetar fortemente a emoção, criar progressões psicológicas que se relacionam com seus análogos musicais, responder emocionalmente à música que acompanha, fisicalizar os impulsos dramáticos e musicais, caracterizar-se efetivamente, lidar com problemas físicos e emocionais de estilo, relacionar-se musicalmente, psicologicamente e fisicamente com os outros artistas, e ser o mais flexível e coordenado possível na integração da ação musical e dramática. Todas essas habilidades devem ser exercitadas separadamente antes de serem reunidas na performance do Teatro Musical<sup>58</sup> (BALK, 1977, p. 36).

Para estar apto para fazer essa junção da música com a palavra, o ator-cantor-bailarino precisa de treinamento tanto físico quanto mental e emocional. As demandas emocionais das palavras para afetarem a música são enormes e exigem do performer um apuro técnico muito grande, a fim de tornar a performance atraente para o público. A palavra deve afetar o som e “o choro, o grito, o arrepio, o gemido, o soluço e o suspiro devem estar ali, devem ser sentidos, devem fazer parte da mistura total de música e palavras”<sup>59</sup> (BALK, 1977, p. 11).

Unir as palavras e a música em uma história cantada é muito exercitado pela abordagem de *Acting Through Song*, que explora não apenas a execução técnica perfeita da música, mas todas as situações, sentimentos e emoções que o personagem está vivenciando naquele exato momento em que canta a canção. E vai além de simplesmente cantar bonito e com emoção: envolve todo o corpo do ator-cantor-bailarino de estar vivenciando aquele momento no palco e traduzindo aquela história em um momento vivo em cena, que captura a plateia e provoca a imersão do performer, dos seus colegas de cena e de todo o público naquela história que está sendo vivenciada.

*Acting through song* é um enorme desafio para um ator; requer tanta atenção ao ritmo e à intenção quanto um monólogo de Shakespeare, com a demanda adicional de estar fazendo música. (...) A música deve ser feita, e a música teatral só pode ser feita com uma verdadeira compreensão do modo como o texto e a música se combinam (e às vezes trabalham um contra o outro) para contar a história<sup>60</sup> (BROWN apud DUNBAR, 2016, p. 02).

*Acting Through Song* não chega a ser considerada uma técnica, mas uma abordagem de treinamento do ator-cantor-bailarino para conectar as suas diversas técnicas de atuação e de

---

<sup>58</sup> Livre tradução de: “*The singer-actor must be able to concentrate with unusual power, to project emotion strongly, to create psychological progressions which relate to their musical analogues, to respond emotionally to the accompanying music, to physicalize the dramatic and musical impulses, to characterize effectively, to deal with physical and emotional problems of style, to relate to fellow performers musically, psychologically, and physically, and to be as flexible and coordinated as possible in integrating the musical and dramatic action. All of these skills must be exercised separately before they are reunited in music-theater performance*” (BALK, 1977, p. 36).

<sup>59</sup> Livre tradução de: “*the cry, the scream, the shudder, the whimper, the sob, the sigh must be there, must be felt, must be part of the total blend of music and words*” (BALK, 1977, p. 11).

<sup>60</sup> Livre tradução de: “*Acting through song is an enormous challenge for an actor; it requires as much attention to rhythm and intention as a Shakespeare monologue, with the additional demand of making music. [...] Music must be made, and theatrical music can only be made with a true understanding of the way the text and the music combine (and sometimes work against each other) to tell a story*” (BROWN apud DUNBAR, 2016, p. 02).



canto em busca de uma unidade ao se cantar uma música no *Teatro Musical* (MOORE; BERGMAN, 2008, p. vii).

Moore e Bergman apresentam alguns conceitos sobre os elementos trabalhados dentro dos musicais - como voz (falada e cantada), corpo e atuação -, que devem ser explorados de forma integrada e deixam claro que “independentemente da técnica de atuação que se utilize, o objetivo deve ser proporcionar aos estudantes de *Teatro Musical* as ferramentas necessárias para serem capazes de fazer escolhas verdadeiras, interessantes, únicas e específicas no palco”<sup>61</sup> (2008, p. 29).

Importante ressaltar que o ser humano não é uma máquina e está suscetível a erros, especialmente no quesito afinação dentro da música. É muito comum um ator-cantor-bailarino desafinar em alguns momentos da performance, e é justamente neste momento que a interpretação é colocada à prova: o performer tem que estar tão concentrado nesta sua ação em cena que, mesmo que desafine, o personagem e a história devem permanecer vivos, sustentando a desafinação e fazendo-a parte da performance.

Na abordagem de *Acting Through Song* é explorada justamente essa consciência de que a técnica vocal, a técnica de atuação e a técnica de dança devem ser praticadas para se integrarem e, juntas, possibilitarem ao ator-cantor-bailarino viver aquela história naquele determinado momento presente. Os erros devem ser evitados ao máximo, mas caso aconteçam, não devem ser fatores que desestabilizem o performer a ponto do personagem “desaparecer”. A interpretação deve estar pronta para suportar um erro de canto que, da mesma forma, deve estar bem treinado para sustentar um erro na dança e vice-versa. E esta preparação é treinada pelo ator-cantor-bailarino para que ele consiga atingir um acurado nível de presença em cena, mesmo com todas essas exigências técnicas que o *Teatro Musical* requer.

Para integrar a interpretação com o canto na abordagem de *Acting Through Song*, Harvard (2013, p. 172) recomenda que o performer domine os componentes técnicos separadamente, compartimentalizando o aprendizado e a prática de cada elemento individualmente, até integrá-los em um momento final. Este processo inicia-se com o aprendizado da música, decorando a letra, o ritmo e as notas. Após a primeira etapa, parte-se para o trabalho técnico de canto, estudando em que momento respirar, quando realizar as pausas, qual técnica utilizar para um determinado trecho mais agudo ou de difícil execução,

---

<sup>61</sup> Livre tradução de: “No matter which acting technique you use, the goal should be give Musical Theatre students the acting tools necessary to be able to make truthful, interesting, unique, and specific choices on stage” (MOORE; BERGMAN, 2008, p. 29).

até atingir o ponto de se conseguir executar a música inteira, de cor e sem dificuldades técnicas que possam desestabilizar o performer durante a execução. Após a técnica vocal estar aprendida e praticada, entra a exploração da interpretação da canção e de uma análise das intenções, emoções e histórias que estão sendo passadas por aquele determinado personagem. Recomenda-se um estudo do texto da música como um texto dramático, preferencialmente estudando-o como um texto falado em primeiro plano, para depois passar para o texto cantado. Isso permite que o ator-cantor-bailarino possa dar a devida atenção a cada um dos elementos a ponto de deixá-los fluidos na etapa final, que é a integração de todos essas competências na performance. Etapa esta que deve ser executada quando as outras já estiverem devidamente cumpridas e suas execuções estejam minimamente confortáveis a ponto de passar para a integração final.

O mesmo acontece no caso da dança: é necessária uma etapa de aprendizado da coreografia, outra etapa de limpeza e execução dos movimentos, outra de análise das intenções e sentimentos a serem comunicados em cada trecho da coreografia e, por fim, a integração com o canto e com o texto falado quando existirem. Por vezes, as execuções técnicas do canto e da dança podem fazer com que seja necessário realizar uma nova etapa de treinamento que é o ajuste técnico de algum trecho da canção ou da coreografia que acabou interferindo no que já havia sido trabalhado anteriormente. Um bom exemplo é a execução de uma nota aguda enquanto o performer está parado versus a execução enquanto ele se encontra no meio de um salto, por exemplo. São exigências corporais diferentes e faz-se necessário rever algumas técnicas, apoios e formas de execução baseado em algum elemento que possa ter influenciado o estudo anterior. Normalmente esses ajustes são feitos exatamente na etapa de integração das três modalidades e é necessário um treino intenso do ator-cantor-bailarino para deixar tudo fluido a ponto de poder se concentrar nas emoções e sentimentos que precisam ser expressos na performance.

Esta é uma tarefa complexa e que exige muito do ator-cantor-bailarino, especialmente na etapa de integração, na qual os elementos técnicos acabam por tomar muito da atenção do performer, principalmente se tiver algum elemento mais complexo ou que ele não esteja completamente confortável em sua execução. Por isso a importância do treinamento intensivo desses elementos técnicos a ponto de eles não se tornarem uma barreira para o ator-cantor-bailarino durante suas execuções.

Se o trabalho preparatório de um ator é primariamente de natureza cerebral (identificando as circunstâncias dadas, pesquisando o mundo do musical e criando uma partitura apropriada da performance), então os próprios ensaios são sobre a realização psicofísica dessas escolhas. Infelizmente, quando você começa a aprender

uma música ou a trabalhar tecnicamente na voz cantada, você se depara com um problema: esses outros elementos competem fortemente pela sua atenção. Quando você está em uma sala de ensaio, tentando se concentrar em sua atuação, você pode se encontrar constantemente distraído se ainda não dominou a música vocalmente ou não consegue alinhar a linha da harmonia. Quando uma música não é familiar em seu corpo, ela exige que você se concentre em muitas coisas: no controle da respiração, na posição da língua, na mandíbula, nos lábios e no palato mole e, mais importante, no intrincado conjunto de movimentos que estão ocorrendo dentro da sua laringe. Concentrar-se neste conjunto complexo de sensações (e em executar a música corretamente) torna muito difícil prestar atenção ao mundo do personagem - porque, como cantores, achamos difícil ignorar quando uma música não está bem executada técnica ou musicalmente. Podemos querer responder ao nosso parceiro, mas não podemos deixar de notar que estamos cantando um F# em vez de um G ou que estamos quebrando a nota principal<sup>62</sup> (HARVARD, 2013, p. 171 - 172).

Por isso, Rubim (2010, p.47) afirma que o ator-cantor-bailarino precisa colocar o preparo técnico da atuação como a principal qualificação em sua formação, pois a mesma é a base de todas as habilidades utilizadas no *Teatro Musical*. Enquanto a atenção no ato físico e técnico de cantar ou dançar estiver em primeiro plano, o foco na interpretação tende a ser deixado em segundo plano e a *mimese* acaba por não acontecer. Assim, se faz altamente necessário o treino em separado de todas as habilidades do ator-cantor-bailarino para se automatizar o máximo de informações técnicas de suas aptidões, a fim de que, durante a etapa final de treinamento e ao longo da própria performance, a atuação possa se tornar fluida e viva no palco, especialmente ao ser mesclada com as técnicas e virtuosos de cada outra modalidade artística que estiver sendo executada ao mesmo tempo.

A interpretação é o elo que sustenta a presença viva do performer no palco. É o que dá sentido ao que está sendo cantado e dançado, sendo o meio pelo qual a música e a dança atingem um estado de envolvimento do público na história e nas emoções que estão sendo contadas durante a performance. Para os personagens, eles não estão cientes de que estão cantando ou dançando: na realidade deles, eles estão engajados em uma interação comum com outros personagens ou expressando em voz alta seus pensamentos internos. Então é pela interpretação que o ator-cantor-bailarino transforma toda essa técnica vocal e corporal em

---

<sup>62</sup> Livre tradução de: “If an actor’s preparatory work is primarily cerebral in nature (identifying the given circumstances, researching the world of the musical, and creating an appropriate performance score), then the rehearsals themselves are about the psycho-physical realization of these choices. Unfortunately, when you begin to learn the music, or work technically on the singing voice, you encounter a problem: these other elements vie heavily for your attention. When you are in a rehearsal room, trying to focus on your acting, you can find yourself constantly distracted if you have not yet mastered the song vocally or cannot get your harmony line right. When a song is unfamiliar in your body it requires you to focus on a great many things: your breath management, the position of your tongue, jaw, lips and soft palate, and, most importantly, the intricate set of movements that are taking place inside your larynx. Concentrating on this complex set of sensations (and on getting the music right) makes paying attention to the world of the character very difficult - because as singers we find it hard to ignore when a song is not spot-on technically or musically. We may want to respond to our partner, but we can’t help but notice that we are singing an F-sharp instead of a G, or are cracking on the top note” (HARVARD, 2013, p. 171 - 172).

elementos da realidade deste personagem, sendo imprescindível a manutenção deste universo mesmo em frente aos possíveis erros que podem acontecer. O importante é o performer estar preparado para não desfazer essa “mágica” desta nova realidade por algum possível erro de afinação ou qualquer outro possível deslize.

Além disso, o ator-cantor-bailarino precisa saber equalizar a interpretação com a técnica para poder cantar independentemente dos eventos emocionais e físicos que ocorrem simultaneamente, sem confundir energia e emoção com tensão (BALK, 1977, p. 64 - 65). Por exemplo, se o performer está cantando uma música triste, mas que exige uma técnica para se atingir determinadas notas agudas, ele precisa equalizar o canto com os impulsos emocionais para conseguir ambas as coisas. A tensão de errar a nota não pode existir, senão a emoção não comunica seu real significado. Da mesma forma, a tristeza não pode embargar a voz tão violentamente a ponto do performer não conseguir mais cantar nada. Ele deve atingir este equilíbrio de, ao mesmo tempo em que mantém a técnica, comunicar a emoção que a história está evocando.

Todo este equilíbrio físico, vocal, técnico e emocional que o ator-cantor-bailarino estabelece durante a performance deve parecer estar sendo executado de forma natural para se atingir a *mimese* no palco, a ponto de causar a imersão do público na história encenada. E esta é uma competência que se consegue através do treino e da prática, pelo trabalho tanto das habilidades em separado quanto no processo de integração de todas elas. O treinamento do ator-cantor-bailarino tem a necessidade de permitir essa constante prática e repetição das atividades a fim de se atingir este estágio de fluidez e perspicácia para lidar com todas essas questões ao mesmo tempo, de modo que a performance ultrapasse a técnica e se torne obra de arte:

A resposta está em nossa velha amiga: a repetição. Quando você introduzir pela primeira vez as qualidades de voz em sua música, você pode precisar tomar decisões conscientes e premeditadas sobre como você vai cantar em certos pontos. (...) Neste ponto do processo, você pode ter que recuar e analisar quais escolhas vocais acha que irão se adequar à atuação. E é aí que o trabalho se torna arte, e não apenas técnica. Qualquer cantor profissional pode aprender a fazer esses sons, mas apenas um artista pode interpretar seu uso. Por um tempo, suas escolhas podem parecer impostas. Elas podem parecer cerebrais, em vez de viscerais. Mas repetindo constantemente os arranjos para as qualidades da voz, eles logo começarão a se tornar familiares em sua memória muscular. Com trabalho suficiente, você descobrirá que seu corpo será capaz de reproduzi-los *sob demanda* e alterá-los à vontade. Então eles começam a se tornar uma fonte de flexibilidade, não algo que enrijece sua performance. Ao anatomizar temporariamente a música em potências apropriadas das qualidades vocais, você descobrirá uma gama completa de cores disponíveis para você. Então, quando você introduzir a atuação, descobrirá que é capaz de interagir espontaneamente e a voz o seguirá. Sua atuação e canto se

integram e, como o verdadeiro artista, você é livre para pintar o que quiser<sup>63</sup> (HARVARD, 2013, p. 182).

O ator-cantor-bailarino necessita ter sempre em mente que o papel que ele está interpretando é o de um personagem que canta e dança para se expressar, e isso é completamente “normal” dentro desta realidade do *Teatro Musical*. Através dessas características, o performer precisa trazer na criação de seu personagem não apenas uma visão realista a respeito das ações perante determinada situação, mas o entendimento de como o seu personagem reagiria frente à possibilidade de se expressar através de uma música ou de uma dança. Então o ator-cantor-bailarino não tem que se perguntar o porquê de uma ação acontecer com seu personagem e esperar uma resposta realista. A função do treinamento é justamente encontrar um sentido pelo qual o seu personagem está cantando ou dançando para expressar determinado sentimento naquele ponto da história e nesta realidade “fantástica” (BALK, 1977, p. 61).

Por este motivo, a imaginação do ator-cantor-bailarino também necessita de muito treino, uma vez que é uma importante ferramenta do performer para preencher e dar sentido a tudo dentro do musical. Especialmente para ligar às intenções dos compositores e dos libretistas. Por diversas vezes, existem pausas, fermatas e instrumentais enormes nas músicas que precisam ser preenchidas com significado pelo ator-cantor-bailarino. Muitas das intenções da equipe criativa estão descritas nas partituras musicais, mas nem tudo está detalhado para todos os personagens. E o performer é obrigado a trabalhar a sua imaginação para dar sentido a esses elementos musicais enquanto ele estiver em cena. Ele precisa preencher de subtexto e ações os momentos em que ele não estiver falando ou cantando, mas apenas acompanhado de uma música instrumental. Ou na sustentação de uma nota longa enquanto canta: esses elementos musicais foram escritos pelo compositor e, como dito anteriormente, não cabe ao ator-cantor-bailarino encontrar o porquê daquele personagem segurar aquela determinada nota, mas é função dele encontrar um sentido que justifique aquela nota ser sustentada por um

---

<sup>63</sup> Livre tradução de: “*The answer lies with our old friend: repetition. When you first introduce voice qualities into your song, you may need to make conscious, premeditated decisions about how you will sing at certain points. (...) At this point of the process, you may have to step back and analyse what vocal choices you think will suit the acting. And this is where the work becomes art, rather than technique. Any professional singer can learn to make these sounds, but only an artist can interpret their use. For a while your choices may feel imposed. They might seem cerebral, rather than visceral. But by constantly repeating the set-ups for the voice qualities, they shall soon start to become familiar in your muscle memory. With enough work, you will discover that your body will be able to replicate them on demand, and change them at will. Then they start to become a source of flexibility, not something that sets your performance in stone. By temporarily anatomizing the song into appropriate potential voice qualities, you uncover the full range of colours available to you. Then, when you introduce the acting, you’ll find that you are able to interact spontaneously and the voice follows. Your acting and singing integrate and, like the true artist, you are free to paint whatever you desire*” (HARVARD, 2013, p. 182).

grande período de tempo. São desafios ao processo imaginativo do ator-cantor-bailarino que também precisam ser treinados e aprimorados em suas habilidades (BALK, 1977, p. 82 - 86).

É primordial destacar também que, dentro do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, suas habilidades sejam trabalhadas ao extremo durante os exercícios, de modo a estarem sempre os desafiando a superar os seus limites. Isso porque a performance no palco precisa ser realizada em uma “zona de confiança” das habilidades do ator-cantor-bailarino, principalmente por questões de segurança. Se uma nota aguda, por exemplo, for o limite máximo de determinado performer, a cada apresentação corre-se o risco dele quebrar essa nota ou não atingi-la. E isso gera uma tensão desnecessária para o profissional, que inevitavelmente não relaxará ao se aproximar desse momento e, com isso, a probabilidade de se “quebrar” a mágica do momento vivo em cena será muito maior. Além do mais, tantos outros fatores podem dar errado, então a performance necessita ser executada em uma região confortável para o performer, de modo que a história esteja em primeiro lugar de importância, e não o desafio vocal do performer (BALK, 1977, p. 97). E para o ator-cantor-bailarino possuir uma grande extensão de competências, a ponto de atuar confortavelmente em diversas demandas exigidas pelo *Teatro Musical*, ele necessita trabalhar no extremo de suas habilidades, encontrando seus limites e superando-os.

Ao analisarmos as habilidades do ator-cantor-bailarino, podemos perceber que elas se relacionam diretamente com o movimento do corpo, seja na produção de deslocamento espacial ou na produção de sons pelo aparelho fonador. Essas relações das habilidades do performer com o movimento podem ser observadas nos trabalhos de Laban a respeito do estudo do movimento. Segundo ele, a atuação e a dança particularmente possuem uma semelhança com relação à consciência corporal e compartilham a mesma experiência cinestésica durante a performance. Tanto que Laban não distingue o performer entre ator e dançarino, mas o denomina de “ator-dançarino” (SELIONI, 2013, p. 78).

Laban vê o corpo como o instrumento pelo qual o ser humano se comunica e se expressa, e por isso o intérprete precisa adquirir uma habilidade para uma ação corporal distinta, com um preciso uso do corpo e de suas articulações tanto em situações que se encontra parado quanto em movimento (LABAN, 2011, p. 50). Além disso, a produção vocal - seja palavra falada ou cantada - também requer essa consciência corporal do performer para poder se expressar de acordo com o que foi escrito para aquele determinado personagem:

O uso dos movimentos de seu corpo inclui, com o ator e o cantor, o uso dos movimentos de seus órgãos produtores de voz. O artista do palco tem que exibir movimentos que caracterizam o comportamento e o crescimento de uma personalidade humana em uma variedade de situações de mudança. Ele deve saber

como personalidade e caráter podem ser espelhados em gesto, voz e fala. Ele tem que, ao usar esses movimentos, comunicar as ideias de um dramaturgo ou de um coreógrafo ao público. Ele tem que saber como entrar em contato com o espectador. Ele deve ajudar a equipe, incluindo ele mesmo e seus colegas atores, a estabelecer a corrente magnética entre esses dois pólos, palco e público, e, além de ganhar o domínio geral de seu corpo e dos órgãos ligado à fala, também deve treinar e controlar seus hábitos pessoais de movimento<sup>64</sup> (LABAN, 2011, p. 89).

O corpo é a ferramenta pela qual o ator-cantor-bailarino pode comunicar as ações e emoções do personagem através de suas habilidades, que são visíveis ao público pelo movimento de cada parte do seu corpo. E, ao voltarmos nesse momento a nossa atenção para a dança dentro do *Teatro Musical*, podemos percebê-la como uma extensão das ações dos personagens com a finalidade de se comunicar algo, seja um sentimento, uma emoção ou uma ampliação de um gesto. Dentro de um grande número de possibilidades e combinações, Mendes (2013, p.86) sugere que o corpo do performer cria dança a partir de diversas motivações internas e externas, que podem vir da motricidade, através de um movimento que se desdobra a partir de um estímulo, ou da afetividade, surgida por um sentimento - ou emoção - que se deseja expressar ou até mesmo da racionalidade, por um conceito que se deseja encarnar e também expressar através do corpo.

O corpo, segundo Laban (2011, p. 21 - 22), deve ser treinado como um instrumento de expressão, tomando consciência não apenas de suas várias articulações e de seu uso na criação de padrões rítmicos e espaciais, mas também dos sentimentos resultantes da ação corporal. A dança entra nessa definição como um elemento dentro da arte dramática que leva o espectador a sentir, despertando a conexão com o público através das ações e reações ao movimento executado no palco.

Os movimentos internos dos sentimentos e do pensamento são espelhados nos olhos do homem e na expressão de seu rosto e de suas mãos. A arte do palco se desenvolveu a partir da mímica, que é a representação de movimentos internos a partir de movimentos externos visíveis. A mímica é o tronco da árvore que se ramificou em dança e teatro. A dança é acompanhada por música e o teatro pela fala. Tanto a música como a fala são produzidas por movimentos que se tornaram audíveis. Sons musicais despertam emoções; palavras faladas expressam pensamento. Mas a qualidade musical da fala também colore as palavras com emoção. (...) Mas na realidade, não existe fala sem tensão corporal. Essa tensão é um movimento potencial, revelando às vezes mais desejos internos de uma pessoa do que suas próprias palavras. O movimento permeia a mímica, a dança, a atuação e

---

<sup>64</sup> Livre tradução de: “*The use of the movements of his body includes, with the actor and singer, the use of the movements of his voice-producing organs. The artist of the stage has to exhibit movements that characterize a human personality’s behavior and growth in a variety of changing situations. He must know how personality and character are mirrored in gesture, voice and speech. He has, in using these movements, to communicate the ideas of a playwright or a dance-composer to the audience. He has to know how to get into contact with the spectator. He must help the team comprising himself and his fellow actors to establish the magnetic current between these two poles, stage and audience, and, as well as gaining a general mastery of his body and speech organs, he must also train and control his personal movement habits*” (LABAN, 2011, p. 89).

o canto. É a vida como a conhecemos. Está presente também ao se tocar um instrumento, na pintura de quadros e em toda atividade artística. Em cada caso, o movimento não é apenas um fato físico, mas um fato que varia em importância com sua expressão em constante mudança<sup>65</sup> (LABAN, 2011, p. 90).

Repp (2006, p. 68) nos explica que a dança envolve a coordenação de movimentos com a música e/ou com os movimentos de outros dançarinos, além de, em alguns casos como o sapateado, também envolverem a produção de som. Portanto, se pensarmos na preparação do ator-cantor-bailarino e no seu corpo enquanto ferramenta de expressão, a dança se torna parte essencial dentro desse treinamento para prover uma consciência corporal e um estudo do movimento enquanto gerador de sentimentos e emoções, além de comunicador e elo entre o palco e a plateia.

Nos treinamentos contemporâneos do ator-cantor-bailarino, as mais fortes recomendações de estilos de dança a serem praticados em seus treinamentos incluem o balé clássico, o jazz e o sapateado - três estilos de dança quase que obrigatórios dentro de um treinamento de *Teatro Musical*. Segundo McWaters (2009, p. 30 - 33), o balé não chega a ser uma modalidade comumente vista nas performances de *Teatro Musical* - como acontece muito com o sapateado e o jazz -, mas é uma base de treinamento em dança que possibilitará ao performer adquirir uma consciência corporal e um controle técnico dos movimentos produzidos pelo seu corpo de uma forma muito mais precisa e que pode ser adaptada com muito mais afinco em qualquer outro estilo de dança. O balé clássico trabalha questões corporais como o equilíbrio, a força, o alongamento, o giro, o salto, dentre outras coisas, que são elementos fundamentais no trabalho de inúmeros estilos de dança. Dentre eles o jazz e o sapateado, que são modalidades com características mais performáticas em suas técnicas e que apresentam elementos de virtuosismo em suas execuções que são bem explorados nos musicais a fim de encantar o público pelas suas realizações. Isso faz com que a exigência técnica desses estilos resulte em um treinamento mais rigoroso para o ator-cantor-bailarino desenvolver essas técnicas.

A partir de meados século XX, o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* passou a ter um enfoque muito maior na interpretação e, a partir do século XXI, se

---

<sup>65</sup> Livre tradução de: “*The inner movements of feeling and thinking are mirrored in man’s eyes and in the expression of his face and hands. The art of the stage developed from mime, which is the representation of inner movements by visible outer motions. Mime is the stem of the tree that has branched into dance and drama. Dance is accompanied by music, and drama by speech. Both music and speech are produced by movements which have become audible. Musical sounds arouse emotion; spoken words express thought. But the musical quality of speech also colours words with emotion. (...) But in reality there exists no speech without bodily tension. Such tension is potential movement, revealing sometimes more of a person’s inner urges than do his words. Movement permeates miming, dancing, acting and singing. It is life as we know it. It is present also in the playing of instruments, in painting pictures, and in all artistic activity. In each case, movement is not only a physical fact, but a fact which varies in significance with its ever-changing expression*” (LABAN, 2011, p. 90).



tornou uma das modalidades artísticas mais visadas pela *Indústria Criativa* enquanto elemento indispensável na escolha de um elenco para um musical, como já mencionado anteriormente neste trabalho. Para Harvard (2013, p. xv), “a atuação é a cola que mantém a forma da arte em conjunto. Somente quando um cantor, ou dançarino, começa a atuar através de sua arte, a obra realmente ganha vida”<sup>66</sup>.

Esta atenção maior na habilidade da atuação na contemporaneidade se deu devido a uma questão histórica ao longo do desenvolvimento do *Teatro Musical*, em que essa vertente teatral foi muitas vezes rejeitada pelos intelectuais e críticos como uma forma de arte de má qualidade. E muito deste despreço aconteceu devido a uma pouca - ou nenhuma - preocupação com a interpretação dos atores-cantores-bailarinos, ao contrário da priorização pela virtuosidade técnica no canto e na dança nos primórdios desses espetáculos. Característica essa que acabou se modificando ao longo dos anos e, atualmente, já podemos enumerar diversos treinamentos focados em atender a essa nova demanda da indústria em busca de uma virtuosidade também na interpretação dos atores-cantores-bailarinos (HARVARD, 2013, p. xiv - xv). Nas universidades de Londres, os cursos de graduação em *Teatro Musical* da *RCSSD* e da *Goldsmith*, por exemplo, são considerados cursos de “atuação” para *Teatro Musical*, tendo a dança e o canto como elementos secundários em seus currículos.

No Reino Unido, vemos um *Teatro Musical* que envolve os mais altos padrões de atuação. As produções mais recentes - como *Parade* no *Donmar Warehouse*, *London Road* no *National Theatre* e *Matilda* para a *Royal Shakespeare Company* - estabeleceram um marco admirável. Eles continham performances de atuação que eram tão incríveis quanto qualquer outra que você pudesse ver em uma peça teatral no *Royal Court*, por exemplo. Estes são os padrões que todos os atores de *Teatro Musical* podem e devem aspirar<sup>67</sup> (HARVARD, 2013, p. 274).

Esta busca por uma preciosidade e apuro técnico na interpretação ainda não é um consenso entre todas as escolas e produções de *Teatro Musical*, o que nos leva a observar muitas atuações ruins dos performers até em musicais de sucesso. O foco na interpretação e a busca por atores-cantores-bailarinos virtuosos também na atuação já são uma realidade e, apesar de não serem unanimidades nos centros de treinamento, ganham gradativamente mais respaldo da indústria e do público. Como Harvard menciona em seu texto:

<sup>66</sup> Livre tradução de: “Acting is the glue that holds the art form together. Only when a singer, or dancer, begins to act through their craft does the work truly come alive” (HARVARD, 2013, p. xv).

<sup>67</sup> Livre tradução de: “In the UK, we see musical theatre that involves the highest standards of acting. More recent productions - such as *Parade* at the *Donmar Warehouse*, *London Road* at the *National Theatre* and *Matilda* for the *Royal Shakespeare Company* - all set an admirable benchmark. They contained acting performances that were as accomplished as any you might see in a play at the *Royal Court*, for example. These are the standards that all musical-theatre actors can and should aspire to” (HARVARD, 2013, p. 274).

Infelizmente, a indústria envolve muita atuação que não é tão forte quanto deveria ser - particularmente no setor comercial. Pode haver uma discrepância entre a alta qualidade do trabalho que você vê nos melhores musicais e peças de teatro, e a tarifa decepcionante que você frequentemente observa em um musical no *West End*. Se isso for abordado, se houver uma revolução na qualidade da atuação do *Teatro Musical*, então acontecerá como Strasberg imaginou: pela transformação na abordagem individual do ator. Se você estiver disposto a fazer sua parte para elevar a qualidade, os seus colegas também o farão - até que eventualmente todo o clima de expectativa seja alterado. Eu incito: saia e descubra as possibilidades. Eu impulsiono: desafie o *status quo*. Eu te encorajo: atue melhor<sup>68</sup> (2013, p. 274).

Harvard (2013, p. 04 - 07) nos trás elementos que ele considera como sendo de vital importância para o ator-cantor-bailarino deixar de lado em seus treinamentos em busca de uma boa atuação. A primeira delas é parar de querer encontrar o personagem dentro deles, quando na verdade eles devem buscar descobrir as ações que estão por detrás do personagem que eles estão interpretando. Ao tentar - sem sucesso - encontrar um personagem dentro deles, o ator-cantor-bailarino estará gastando uma energia desnecessária e alimentando o seu “juiz interior”, que o criticará ainda mais por não conseguir se metamorfosear no personagem - um processo impossível de se acontecer. Essa função está a cargo da imaginação do público e o ator-cantor-bailarino deve se concentrar nas ações, emoções e sentimentos do personagem que ele deseja comunicar à plateia. Esse “juiz interno” é outro elemento que Harvard diz boicotar o processo de atuação: ao se automonitorar enquanto tenta atuar, o pensamento do performer prevalece ao do personagem e a atuação não acontece, aumentando ainda mais o sentimento de insegurança do ator-cantor-bailarino.

Ter consciência do próprio corpo, das ações e das intenções que executa são elementos primordiais no processo de atuação. Mas ficar se autojulgando o tempo todo durante o processo não colabora para uma boa performance. O ator-cantor-bailarino precisa se livrar desse “juiz interior” e dar espaço para a interpretação e para a tomada de consciência das ações do personagem, ainda mais em se tratando de *Teatro Musical*, em que o personagem também terá que cantar e dançar para se expressar. Logo, são muitos fatores que ocupam o pensamento do ator-cantor-bailarino para ele ficar preocupado ainda em se julgar durante a cena. O que o *STArt-ACB* trás de opção nesse caso é justamente deixar esse processo de autoavaliação para um momento posterior ao da performance. Através da filmagem, o

---

<sup>68</sup> Livre tradução de: “*Unfortunately, the industry involves too much acting that is not as strong as it should be - particularly in the commercial sector. There can be a discrepancy between the high quality of work you see in the best musicals and plays, and the disappointing fare you often observe in a musical in the West End. If this is to be addressed, if there is to be a revolution in the quality of musical-theatre acting, then it will happen as Strasberg envisaged: by transforming the approach of the individual actor. If you are willing to play your part in raising the bar, then so will your colleagues - until eventually the whole climate of expectation is altered. I urge you: go out and discover the possibilities. I urge you: challenge the status quo. I urge you: act better*” (HARVARD, 2013, p. 274).

performer poderá se observar e se analisar posteriormente, podendo treinar suas técnicas e habilidades em um momento futuro, sem que esse “juiz interno” boicote a performance no momento em que ela estiver acontecendo.

Com a oportunidade de analisar os seus movimentos posteriormente através da filmagem, o ator-cantor-bailarino pode estar buscando se aperfeiçoar ainda mais em suas técnicas. Ao se preocupar com a virtuosidade de seus movimentos e ações, o performer se torna mais cômico de suas intenções e a probabilidade de sucesso em sua performance tende a ser cada vez maior. Laban já falava da importância do ator buscar essa virtuosidade em suas ações, conhecendo os seus movimentos que melhor atendem às suas habilidades e necessidades enquanto intérprete:

É óbvio que o virtuoso será facilmente tentado a restringir o número de seus movimentos àqueles que melhor atendam às suas habilidades. O outro tipo de ator estará inclinado a rejeitar toda a seleção e quase todos os seus esforços para fazer seus movimentos espontâneos fluírem livremente serão, muitas vezes, mais erráticos e impulsivos que o virtuoso<sup>69</sup> (2011, p. 06).

Entendendo seu corpo, suas ações, suas intenções e seus movimentos, o ator-cantor-bailarino tenderá a integrar melhor o canto com a interpretação e com a dança, podendo automatizar algumas de suas técnicas a ponto de deixar o foco de sua atenção para o momento presente e vivo que estiver acontecendo em cena. Com isso, a imersão na obra por parte do performer e do público tenderá a acontecer com maior probabilidade. Ao dominar sua técnica e estar livre para poder utilizá-la em cena, o ator-cantor-bailarino poderá se preocupar somente com o “estar presente” no momento, estando vivo, agindo e reagindo a tudo o que acontece no palco e na “vida” criada em cena.

Em minha opinião, o trabalho de Laban sobre o ator fornece um exemplo concreto do que Aristóteles quis dizer com *ephees* (gênio). Laban e Aristóteles compartilham um terreno comum quando definem o que faz um bom artista. Segundo eles, um bom artista é um especialista em seu campo de atuação. Eles parecem dividir os artistas entre aqueles que realizam o domínio de sua arte através da educação e aqueles cujo trabalho é conduzido pelo impulso absoluto. No entanto, uma vez que ambos acreditam que há sempre uma intenção por trás do processo criativo, torna-se óbvio que eles preferem os artistas conscientes de suas *intenções*<sup>70</sup> (SELIONI, 2013, p. 65).

---

<sup>69</sup> Livre tradução de: “*It is obvious that the virtuoso will easily be tempted to restrict the number of his movements to those which best suit his skill. The other type of actor will be inclined to reject all selection and almost any his endeavor to get his spontaneous movements to flow freely, he will often be more erratic and impulsive than the virtuoso*” (LABAN, 2011, p. 06).

<sup>70</sup> Livre tradução de: “*In my opinion, Laban’s work on the actor provides a concrete example of what Aristotle meant by ephees (genius). Laban and Aristotle share a common ground when they define what makes a good artist. According to them, a good artist is an expert in his/her field. They seem to divide artists into those who accomplish mastery of their art through education and those whose work is driven by sheer impulse. However, since they both believe that there is always an intention behind the creative process, it becomes obvious that they prefer the artists who are conscious about their intention*” (SELIONI, 2013, p. 65).

Esta complexidade ao se trabalhar com diversas habilidades artísticas ao mesmo tempo requer um constante treinamento e prática, não somente para melhorar suas aptidões, mas também para mantê-las. O corpo é feito de músculos e nossas competências artísticas se utilizam deles em suas atividades. E não praticá-los faz com que os mesmos atrofiem e/ou percam certos níveis mais detalhados de acurácia, potência e precisão. Bartow (2006, p. xxvi - xxvii) afirma que a técnica é um excelente mecanismo de acesso dos elementos necessários para uma boa interpretação e da capacidade de se expressar, mas que, para isso, é vital que o ator gaste ainda mais tempo de seu treinamento desenvolvendo o veículo para essa expressão. Para ele, o ofício do ator é um trabalho para uma vida inteira de constante aprendizado e desenvolvimento do corpo, da mente e das habilidades, além de ser um trabalho individual de cada performer, no qual os diversos treinamentos o ajudarão a desvendar os seus próprios dons criativos de expressão.

Dentre as técnicas descritas nesses capítulos, há ideias conflitantes sobre que tipo de treinamento irá formar um ator, bem como muitas delas se sobrepõem ou são complementares. Mas o objetivo, em todos os casos, é desenvolver um ator com alcance, poder e profundidade. Se todo organismo humano reagisse da mesma maneira à mesma informação, precisaríamos de apenas uma técnica, seríamos todos iguais e o mundo seria um lugar chato<sup>71</sup> (BARTOW, 2006, p. xxvii).

Bartow ainda afirma que as inúmeras possibilidades de treinamento que existem são reflexos das constantes mudanças culturais e sociais que o mundo atravessa ao longo dos anos, nas quais a criação de um novo modelo de treinamento se torna necessário a partir do momento em que os modelos de treinamento anteriores não apresentam mais desafios ao performer naquele determinado tempo, lugar e cultura (BARTOW, 2006, p. xxvi). Baseados nessa visão, associamos à importância do *STArt-ACB* como uma relevante ferramenta de treinamento do ator contemporâneo, especialmente em se tratando de uma geração altamente conectada e digitalmente imersa no mundo tecnológico, que pode, através desse canal digital, buscar o aprendizado e a prática de diversas vertentes teatrais, técnicas e treinamentos. Adequar os treinamentos do ator-cantor-bailarino à sociedade contemporânea e a seus recursos tecnológicos se faz necessário para a sobrevivência do performer e do *Teatro Musical* na contemporaneidade.

Uma das maiores transformações no século XXI no *Teatro Musical* está relacionada com a importância que a *Interpretação* tem recebido no treinamento do ator-cantor-bailarino e

---

<sup>71</sup> Livre tradução de: “Among the techniques described in these chapters there are conflicting ideas about what kind of training will make an actor, as well as much that overlaps or is complementary. But the goal in all cases is to develop an actor with range, power and depth. If every human organism reacted in the same way to the same information, we would need only one technique, we would all be the same, and the world would be a boring place” (BARTOW, 2006, p. xxvii).

nas performances contemporâneas. E não somente dentro dos musicais, mas em diversas outras vertentes teatrais, a importância de um treinamento mais apurado de técnicas de atuação tem sido amplamente adicionada à preparação do ator na atualidade. Ainda é um movimento crescente, e a discrepância entre o empenho no estudo das técnicas de interpretação e a grande dedicação aos treinamentos de dança ou de canto continua sendo muito observada, especialmente quando analisamos um ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e o tempo que ele despense no desenvolvimento de cada uma dessas modalidades artísticas em seu processo de aprendizagem e prática de suas habilidades.

Se buscarmos o treinamento de um cantor, de um músico ou de um bailarino, é unânime entre os praticantes e os apreciadores dessas modalidades que, sem uma preparação intensa e especializada, não se atinge uma virtuosidade técnica de suas habilidades. Bem como um treinamento constante para a manutenção dessas competências adquiridas. Se um bailarino não faz aulas diariamente, seus músculos atrofiam, bem como a voz do cantor que precisa de constante trabalho muscular para a manutenção dos músculos envolvidos no processo fonador, especialmente para a produção de sons mais desafiadores e que exigem um trabalho mais acurado e de grande sutileza das pregas vocais, como atingir uma nota muito aguda ou sustentar um som por um longo período de tempo, por exemplo.

Entretanto, na interpretação, este rigor no treinamento muitas vezes é deixado de lado. São poucos os atores que continuam seus treinamentos diários após finalizarem um curso intenso de aprendizagem e desenvolvimento de alguma técnica de atuação. É comum vermos atores exercitando sua técnica na “prática”, sem um exercício constante ou um apuro na técnica já aprendida, e sem uma busca pela exploração de outras visões de treinamento. E muito disso se deve ao fato de os atores, muitas vezes, estarem em cena “trapaceando” suas técnicas com a “desculpa” de estarem sendo vivos e sinceros em cena:

Esse contraste em relação ao treinamento está em grande parte nas demandas percebidas das diferentes habilidades artísticas. Qualquer um pode ver que cantar, dançar ou tocar um instrumento requer habilidades excepcionais bem além das normas da vida cotidiana. É dado a relativamente poucos, digamos, dançar *Petipa*, cantar *Wagner* ou tocar *Liszt*. Você tem que dominar técnicas incrivelmente exigentes e depois mantê-las no topo durante o resto de sua carreira. E, até certo ponto, você não consegue trapacear. No mínimo, você tem que ser visto para chegar ao ponto ou ouvido para acertar aquela nota bem no centro. Por outro lado, tudo o que os atores costumam fazer é falar e andar, exibindo atitudes e emoções comuns a todos nós. Em teoria, qualquer um pode fazer o que os atores fazem. Isso de certa forma é verdade: parte do trabalho de um ator é revelar o que é comum a todos nós.

No entanto, eles devem fazê-lo de uma forma que seja destacada, selecionada e ressonante<sup>72</sup> (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 21 - 22).

Como Alfreds menciona, se um dançarino, um cantor ou um músico não estiver com o seu treinamento e sua prática bem trabalhados, não conseguem “trapacear”: o bailarino não conseguirá fazer a pirueta tripla, o cantor irá desafinar e o músico não conseguirá tocar seu instrumento. Mas quando temos atores - e atores-cantores-bailarinos no *Teatro Musical* - que se dedicam ao estudo e à prática das técnicas de interpretação, é um trabalho que transcende os limites do palco e da plateia, provocando uma verdadeira imersão do público nas histórias contadas.

Quando um 'grande' ator abre a boca e cede a voz, o público ouve a explosão do *Big Bang*, o canto dos pássaros na floresta amazônica, o toque de trombeta dos elefantes copulando, o uivo do *Mistral* e do *Sirocco* e os sons que estavam na origem da palavra. Os movimentos sensuais da boca e dos lábios, que o ator habilmente põe em ação, como se estivesse saboreando uma deliciosa comida ou apreciando as melhores *Côtes de Beaune*, adicionam delícias carnisais à música<sup>73</sup> (GAULIER apud EVANS, 2015, p. 192).

Por isso é imprescindível este percurso que a interpretação está realizando a partir do século XX no *Teatro Musical*. A busca por um aprofundamento técnico das habilidades relacionadas à atuação têm em vista novos espetáculos e novas formas de atuação que não sejam superficiais na interpretação, ao mesmo tempo em que se mantenham as virtuosas exigidas na dança e no canto. Este equilíbrio entre as três modalidades artísticas, seus elementos técnicos e artísticos está em crescimento na *Indústria Criativa* e o resultado disto se reflete também nos centros de treinamento dos atores-cantores-bailarinos contemporâneos.

Bailarinos empregáveis hoje em dia devem ter um conhecimento prático de muitas disciplinas - balé clássico, *Graham*, jazz, sapateado, *Laban*, acrobacia, para começar... Os atores podem igualmente oferecer competências a seus diretores como, digamos, as ações físicas de Stanislavski, os gestos psicológicos de Michael Chekhov, os esforços de Laban, a biomecânica de Meyerhold, o impulso de Grotowski, as repetições de Meisner e as técnicas de fórum de Boal (e muitos diretores saberiam perguntar por alguma dessas coisas)? A ironia é que, em comparação, os atores, que trabalham com todo o seu ser - corpo, voz, emoção,

---

<sup>72</sup> Livre tradução de: “*This contrast in attitude to training lies largely in the perceived demands of different performance skills. Anyone can see that to sing, dance or play an instrument requires exceptional abilities well beyond the norms of everyday life. It's given to relatively few, say, to dance Petipa, sing Wagner or play Liszt. You have to master incredibly demanding techniques and then keep on top of them for the rest of your career. And, to a certain degree, you cannot cheat. At very least, you have to be seen to get on point or heard to hit that note right in its centre. On the other hand, all that actors are seen to do, mostly, is talk and walk about, displaying attitudes and emotions common to us all. In theory, anyone can do what actors do. This in a way is true: part of an actor's job is to reveal what is common to us all. However, they should do so in a way that is heightened, selected and resonant*” (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 21 - 22).

<sup>73</sup> Livre tradução de: “*When a 'great' actor opens his mouth, gives voice, the audience hears the explosion of the Big Bang, the song of birds in the Amazonian forest, the trumpeting of copulating elephants, the howl of the Mistral and the Sirocco and the sounds which were at the origin of the word. The sensual movements of the mouth and the lips, which the actor skillfully brings into play, as if they were tasting delicious food, or relishing the finest Côtes de Beaune, add carnal delights to the music*” (Philippe Gaulier apud EVANS, 2015, p. 192).

vontade e habilidade interpretativa, *cujo trabalho, creio eu, é um dos mais exigentes - dificilmente treinam qualquer coisa*<sup>74</sup> (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 22).

O ator-cantor-bailarino precisa encarar o seu treinamento de interpretação, canto e dança como um atleta. É uma tarefa intensa e que exige o trabalho de muitas habilidades em paralelo e em alto grau de acurácia. E não treinar e não exercitar suas técnicas em qualquer um dos eixos gera uma acomodação e uma perda do desenvolvimento de suas capacidades. Especialmente quando lidamos com a interpretação teatral que, por diversas vezes, é abandonada no processo de treinamento, o que acaba se refletindo no palco, onde a *mimese* não é atingida e o personagem fica mecânico e claramente mostrando o ator por detrás daquela cena.

Que alguns atores parecem compor este fato com a determinação de não continuar a desenvolver suas habilidades parece uma forma de complacência, se não de insanidade. Ou medo - medo de ter que aprender coisas que possam perturbar o senso que têm de si mesmos e de como eles já funcionam. É verdade que deve ser doloroso encarar o fato de que, por muitos anos, você poderia ter trabalhado de maneira muito mais criativa e produtiva do que você realmente fez. Pode ser mais confortável evitar esse tipo de constatação. Isso não é diferente do tipo de trauma pelo qual passam muitos estudantes de atuação em seu primeiro ano de estudo, quando são forçados a perceber que atuar não tem nada a ver com suas fantasias do que poderia ser - *show-off* [exibicionismo] (aqueles inclinados para a comédia), passando pela compulsão emocional (aqueles inclinados a tragédia) e ter muita diversão, dinheiro e fama<sup>75</sup> (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 22 - 23).

Explorar o novo, conhecer o próprio corpo, superar as limitações individuais, aprimorar as técnicas aprendidas, tudo isso são elementos que mantêm o ator-cantor-bailarino vivo e presente em seus treinamentos e, em consequência, em suas performances. O trabalho de atuação já é um processo subjetivo e pessoal, que exige um entendimento mais aprofundado do performer para explorar esses elementos em sua interpretação (BLAIR, 2008, p. 01 - 02). Por isso é determinante a constância de trabalho do ator-cantor-bailarino, e essa

---

<sup>74</sup> Livre tradução de: “*Employable dancers nowadays must have a practical knowledge of many disciplines - classical ballet, Graham, jazz, tap, Laban, acrobatics, for starters... Can actors similarly offer their directors competence in, say, Stanislavski’s physical actions, Michael Chekhov’s psychological gestures, Laban’s efforts, Meyerhold’s biomechanics, Grotowski’s cat, Meisner’s repetitions and Boal’s forum techniques...? (And would many directors know to ask for any of these?) The irony is that by comparison, actors, who work with their entire being - body, voice, emotion, will and interpretative skill, whose job, I believe, is ultimately the most demanding - hardly train at all*” (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 22).

<sup>75</sup> Livre tradução de: “*That some actors seem to compound this fact with the determination not to continue to develop their skills seems a form of complacency, if not insanity. Or fear - fear of having to learn things that might disturb their sense of themselves and how they already function. True, it must be painful to face the fact that for many years you could have been going about your work in a far more creative and productive way than you actually do. It can be more comfortable to avoid this sort of realization. This is not dissimilar to the sort of trauma a lot of acting students go through in their first year of study, when they’re forced to realize that acting has nothing to do with their fantasies of what it might be - showing off (those inclined to comedy), going on an emotional binge (those inclined to tragedy) and having lots of fun, money and fame*” (ALFREDS apud EVANS, 2015, p. 22 - 23).

exploração de suas habilidades físicas precisa estar em conexão com suas emoções e sentimentos, buscando um envolvimento completo do seu corpo, intelecto e emoções.

### **As relações entre atuação, emoção e ciência**

Na busca pelo entendimento das relações entre a atuação, o desenvolvimento de habilidades, as emoções e o treinamento do ator-cantor-bailarino, inevitavelmente nos deparamos com as relações entre arte e ciência neste processo. Iremos entrar mais à fundo na forma como a *Neurociência* explica o aprendizado e o desenvolvimento das habilidades cognitivas no terceiro capítulo deste trabalho, focando neste momento em uma introdução deste tema e na relação com a atuação e as emoções no processo de treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*.

Segundo Blair (2008, p. 04), a *Neurociência Cognitiva* explora mais precisamente como as emoções estão relacionadas com o nosso intelecto, o que pode ser muito útil para o desenvolvimento de um conhecimento para o ator-cantor-bailarino dirigido à atuação e de como funciona a mente nos processos relacionados à interpretação, proporcionando um vocabulário mais concreto e aumentando o conjunto de ferramentas para o performer estar utilizando em seus processos de treinamento, ensaio e apresentação.

O termo emoção deve ser legitimamente usado para designar uma coleção de respostas acionadas de partes do cérebro para o corpo e de partes do cérebro para outras partes do cérebro, usando tanto as vias neurais quanto as humorais<sup>76</sup>. O resultado final da compilação de tais respostas é um estado emocional, definido por alterações dentro do corpo, por exemplo, vísceras, meio interno, e dentro de certos setores do cérebro como, por exemplo, nos córtices somatossensoriais e nos núcleos de neurotransmissores no tronco cerebral. O termo sentimento deve ser usado para descrever o complexo estado mental que resulta do estado emocional. Esse estado mental inclui: (a) a representação das mudanças que acabaram de ocorrer no próprio corpo e estão sendo sinalizadas para estruturas representativas do corpo no sistema nervoso central ou foram implementadas inteiramente em estruturas somatossensoriais; (b) um número de alterações no processamento cognitivo que são causadas por sinais secundários às respostas cérebro-cérebro, por exemplo, sinais de núcleos de neurotransmissores em direção a locais variados no telencéfalo. Ambas as emoções e sentimentos são passíveis de investigação, ainda mais se os seus componentes funcionais sequenciais e concorrentes puderem ser relativamente individualizados para análise segundo o modelo sugerido pela distinção acima. A emoção é um pouco mais acessível do que o sentimento, porque os estímulos desencadeantes e os locais são mais fáceis de identificar, e porque muitas das

---

<sup>76</sup> *Humoral* - substantivo de dois gêneros (masculino e feminino) - [FISIOL] 1. Que se refere aos humores. 2. Próprio dos líquidos e substâncias secretadas pelo corpo, como hormônios, anticorpos, sangue, linfa, etc. (MICHAELIS, 2018).



respostas são externalizadas e, portanto, mais fáceis de medir. Mas uma vez que os sistemas neurais que podem suportar os sentimentos são identificados, os sentimentos também são acessíveis, especialmente em humanos, usando ferramentas modernas de neuroimagem<sup>77</sup> (DAMASIO, 1998, p. 84).

Entender a diferença entre emoção e sentimento – no qual o primeiro é um conjunto de reações químicas, físicas e neurais do corpo e o segundo são as respostas, os juízos de valor e o estado mental que o intelecto decodifica os estímulos físicos - e compreender esses elementos no próprio corpo e no processo de treinamento do ator-cantor-bailarino nos abre um leque de possibilidades no desenvolvimento das habilidades do performer. Esta compreensão desses estados mentais é relativamente nova e é possível graças ao desenvolvimento da *Neurociência* nas últimas décadas, proporcionando uma melhor compreensão de como a mente e o cérebro funcionam no processo de aquisição de habilidades e construção de conhecimento.

Para Blair (2008, p. 07), os programas de treinamento do ator mais reconhecidos ao longo da história seguem o princípio de que, quanto mais sabemos sobre coisas como o mecanismo vocal, a cinesiologia, as técnicas de combate no palco, a alimentação, o condicionamento físico e descanso, melhor somos como intérpretes e mais habilidosos e seguros podemos estar no nosso trabalho. E muitos deles paravam nas relações com o intelecto por falta de um aprofundamento científico mais apurado a respeito desses itens mais subjetivos, como a emoção, os sentimentos, a memória e a imaginação. Com o desenvolvimento da *Neurociência* nos últimos anos, essa relação das artes com a ciência vem para ampliar nosso conhecimento e nossas possibilidades dentro do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e do performer em geral.

Um dos avanços da pesquisa da *Neurociência* que podemos trazer para o estudo do treinamento do ator-cantor-bailarino é com relação à junção da atuação com o canto no processo de *Acting Through Song*, no qual se descobriu que a fala e o canto são lateralizados

---

<sup>77</sup> Livre tradução de: “The term emotion should be rightfully used to designate a collection of responses triggered from parts of the brain to the body, and from parts of the brain to other parts of the brain, using both neural and humoral routes. The end result of the collection of such responses is an emotional state, defined by changes within the bodyproper, e.g., viscera, internal milieu, and within certain sectors of the brain, e.g., somatosensory cortices; neurotransmitter nuclei in brain stem. The term feeling should be used to describe the complex mental state that results from the emotional state. That mental state includes: (a) the representation of the changes that have just occurred in the body-proper and are being signaled to body-representing structures in the central nervous system or have been implemented entirely in somatosensory structures; (b) a number of alterations in cognitive processing that are caused by signals secondary to brain-to-brain responses, for instance, signals from neurotransmitter nuclei towards varied sites in telencephalon. Both emotions and feelings are amenable to investigation, all the more so if their sequential and concurrent functional components can be relatively individualized for analysis along the model suggested by the above distinction. Emotion is somewhat more accessible than feeling because the triggering stimuli and sites are easier to identify, and because so many of the responses are externalized and thus easier to measure. But once the neural systems which can support feelings are identified, feelings are also accessible, especially in humans, using modern neuroimaging tools” (DAMASIO, 1998, p. 84).

cada um em um hemisfério do cérebro humano. Esta descoberta, feita no final do século XIX através de experimentos da *Neurociência*, estabelece que o hemisfério esquerdo do cérebro está diretamente ligado não apenas à mão direita, mas também à lógica verbal e à construção de sentenças, enquanto o hemisfério direito se conecta ao uso da mão esquerda e às funções estéticas, intuitivas, imaginativas e musicais. Em um dos experimentos realizados pela *Neurociência*, enquanto um sujeito cantava uma música, os cientistas colocaram um anestésico nas artérias carótidas de ambos os lados do pescoço, colocando, assim, uma metade do cérebro para dormir. Se a metade direita estava anestesiada, o sujeito esquecia a melodia, mas não as palavras, e com a metade esquerda do cérebro adormecida, o sujeito continuava a melodia, mas esquecia das palavras. Deste modo, para continuar cantando a música completa, era necessário ter ambos os lados do cérebro acordados e coordenados (BALK, 1977, p. 12).

Esse processo de coordenação integrada é vital tanto para a vida quanto para o Teatro Musical; mas quando está faltando no Teatro Musical, é mais diretamente evidente do que na vida. Pode-se sugerir que o problema fundamental do homem enquanto ser humano é efetivamente integrar dentro de si as funções dos hemisférios direito e esquerdo. O humano ideal é talvez aquele que melhor integrou as capacidades criativas, intuitivas, imaginativas e musicais com as capacidades racionais, lógicas, estruturais e verbais. (...) Devemos estimular cada metade do cérebro em vez de entorpecê-lo, e devemos aumentar a coordenação entre os dois, em vez de diminuí-la. Esta, então, é ainda outra maneira de encarar o desafio do treinamento de Teatro Musical<sup>78</sup> (BALK, 1977, p. 13).

Esta aproximação da pesquisa científica ao treinamento do ator-cantor-bailarino pode ser fundamental na busca pela virtuosidade das habilidades deste performer dentro do *Teatro Musical*, tanto no canto quanto na dança e na interpretação. Entretanto, Blair (2008, p. 05) sugere que algumas teorias pós-modernas enxergam a ciência como sendo redutora e essencialista, e a atuação como anti-intelectual e desconfortavelmente confusa em termos de sentimentos e do corpo. E, por isso, alguns treinamentos baseados na perspectiva de Stanislavski, por exemplo, resistem à aplicação da ciência no entendimento de funções subjetivas do trabalho do ator por medo de se tornarem esforços mentais muito racionais que poderiam matar a inspiração do ator.

Algumas das dificuldades de se trabalhar de maneira integrada com a atuação, a teoria da performance e a ciência surgem de binariedades artificiais comuns e equivocadas, como ciência *versus* arte, pensamento *versus* sentimento e razão *versus*

---

<sup>78</sup> Livre tradução de: “*This process of integrated coordination is vital to life as well as to music-theater; but when it is lacking in music-theater, it is more directly evident than it is in life. One might suggest that man’s fundamental problem as a human being is to effectively integrate within himself the right and left hemispheres’ functions. The ideal human is perhaps one who has best integrated the creative, intuitive, imaginative, and musical capacities with the rational, logical, structural, and verbal capacities. (...) We must enliven each half of the brain rather than numbing it, and we must increase the coordination between the two rather than diminishing it. This, then, is still another way of viewing the challenge of music-theater training*” (BALK, 1977, p. 13).

emoção. As raízes do dualismo mente-corpo remontam a Platão, e essas construções tornaram-se particularmente significativas para a atuação ocidental moderna com as filosofias dos séculos XVII e XVIII, especialmente a de Descartes, que separa a mente da matéria e a razão do sentimento<sup>79</sup> (BLAIR, 2008, p. 05).

Dentro do treinamento do ator-cantor-bailarino, essas dualidades precisam ser revistas a ponto de serem exploradas juntas, e não uma contrária à outra. Especialmente no que diz respeito às descobertas da *Neurociência* com relação aos processos mentais e de aquisição de conhecimento e desenvolvimento de habilidades cognitivas dentro do campo da atuação. O desenvolvimento da ciência no entendimento do funcionamento das funções neurais e comportamentais do ser humano amplia o leque de possibilidades dentro do estudo do movimento e das técnicas, teorias e treinamentos dos atores-cantores-bailarinos nas diversas modalidades artísticas, de modo a estarmos atingindo um nível ainda mais alto de acurácia e presença cênica a partir da assimilação desses novos conhecimentos científicos no treinamento do performer.

Esta mescla da ciência com as artes possibilita encontrar maneiras melhores e mais claras de entender os sentimentos e experiências que o performer atinge durante a sua atuação, especialmente se considerarmos as diversas especializações científicas que a ciência cognitiva abrange e que podem servir de apoio no desenvolvimento do treinamento do ator-cantor-bailarino do século XXI, como a *Neurociência*, a *Neurolinguística*, a *Antropologia Cognitiva* e a *Psicologia Cognitiva*, por exemplo, que podem fornecer uma estrutura inicial para a aplicação da ciência nos processos artísticos (BLAIR, 2008, p. 15).

Além disso, no campo da interpretação teatral, as emoções estão sempre atreladas às ações que as representam, o que colabora para a quebra desta dualidade que falamos acima. Segundo Harvard (2013, p. 10), nós entendemos as emoções de outras pessoas observando seus comportamentos externos, não seus sentimentos internos. E, por isso, a criação de uma série de ações físicas de uma emoção pode afetar a plateia, mesmo que o performer não esteja sentindo aquela emoção.

Se um ator acaba *sentindo* as emoções do personagem como um subproduto de suas ações, então isso é o ideal. Mas eles nunca devem ter a intenção de *performar* emoções. Por quê? Porque isso é impossível. Muitos artistas se rebelam contra essa afirmação quando a ouvem pela primeira vez, e isso merece mais explicações. A razão pela qual você não pode controlar suas emoções no palco é porque você não pode controlá-las na vida. Nossas emoções são, na verdade, uma resposta aos

---

<sup>79</sup> Livre tradução de: “Some of the difficulties of working in an integrated way with acting, performance theory, and science grow out of common and mistaken artificial binaries such as science vs. art, thinking vs. feeling, and reason vs. emotion. The roots of mind-body dualism go back to Plato, and these constructs became particularly significant for modern Western acting with seventeenth - and eighteenth - century philosophies, especially that of Descartes, that split mind from matter and reason from feeling” (BLAIR, 2008, p. 05).

eventos da nossa existência cotidiana. Nós não as escolhemos - apenas decidimos como agir sobre elas<sup>80</sup> (HARVARD, 2013, p. 08).

Segundo Laban, a comunicação entre o público e os atores se dá a partir da revelação dos sentimentos e pensamentos do ser humano através do corpo e da voz (LABAN apud SELIONI, 2013, p. 62). As comunicações das emoções através do corpo e das expressões faciais são consideradas rudimentos de comportamentos humanos adaptativos, nos quais a expressão facial, vocal, gestual e postural durante os episódios de emoção são considerados como os componentes motores centrais da emoção (SCHERER, 2004, p. 02 - 03).

Para Scherer, a emoção no corpo humano gera uma prontidão comportamental universal, bem como várias tendências alternativas de ação, permitindo ao organismo escolher de acordo com o contexto e considerações estratégicas da situação que estiver vivenciando (2004, p. 03). Isso, para o ator-cantor-bailarino, se reflete em material de trabalho e no conhecimento dessas ações universais que comunicam ao público uma determinada emoção, bem como proporciona um leque de possibilidades a partir de uma consciência corporal e das ações relacionadas às emoções humanas.

Uma vez que toda experiência - seja ela emocional, cinestésica, cognitiva ou sensorial - que nosso cérebro registra muda nossas sinapses, a forma como elas estão “conectadas” é o resultado do aprendizado a partir dessas experiências. Com isso, a memória pode ser encarada como um tipo de aprendizagem, uma vez que ela é neurofisiologicamente a construção e reativação de padrões neurais dinâmicos, que nos permite recuperar o “conteúdo” da memória e nos permite fazer escolhas (BLAIR, 2008, p. 20).

Para Harvard (2013, p. 38), toda ação que você executa na vida é uma reação a um acontecimento anterior, bem como cada escolha que você faz é realmente uma resposta. Ou seja, para cada experiência vivenciada e armazenada no cérebro, para cada emoção, existe uma ação que se desencadeia a partir do estímulo inicial, seja ele fruto de sua memória ou de uma ação externa que provoca uma nova reação em seu corpo.

Para o ator-cantor-bailarino entender as emoções e sentimentos em seu corpo, ele precisa entender as ações e reações associadas a cada sentimento, e como elas podem ser codificadas em sua memória corporal, a ponto de conseguirem reproduzir essas emoções em cena, sem buscar senti-las necessariamente, mas possibilitando o seu corpo estar presente,

---

<sup>80</sup> Livre tradução de: “If an actor ends up feeling the emotions of the character as a by-product of their actions then that is ideal. But they should never aim to play emotions. Why? Because it is impossible. Many performers rebel against this statement when they first hear it, so it does merit some further explanation. The reason you cannot control your emotions on stage is because you cannot control them in life. Our feelings are actually a response to the events of our day-to-day existence. We do not choose them - we only decide how to act upon them” (HARVARD, 2013, p. 08).

agindo e reagindo conforme determinada emoção e estímulo que o personagem esteja recebendo na história.

Deste modo, o treinamento do ator-cantor-bailarino deve contemplar essa análise das ações associadas às emoções em seu corpo. O performer não deve acessar suas memórias pessoais para fazer esta relação entre as emoções e ações, mas ele deve estar consciente deste processo e de como acessar esses lugares em seu corpo. E isso pode ser realizado através de muito treino, com a experiencição dessas emoções e ações - que de certa forma são universais no comportamento humano - em seu corpo, para criar uma memória muscular e emocional que o possibilite acessar em cena.

Essas emoções universais do ser humano costumam ser associadas à respiração no treinamento do ator. Pela respiração, é possível atingir uma ação corporal capaz de expressar determinado sentimento. “Podemos ter certeza de que todo movimento mental, todo sentimento, todo salto na afetividade humana tem uma respiração apropriada”<sup>81</sup> (ARTAUD apud EVANS, 2015, p. 67). O ator-cantor-bailarino precisa entender essas universalidades comportamentais em seu corpo, e muito disso é possível através do treinamento, da respiração e da observação do comportamento humano. O performer deve ser curioso e observador das ações dos seres humanos, para entender como funcionam em seu corpo as emoções, os sentimentos, as ações e as respirações associadas a um comportamento universal.

Para Aristóteles, um bom artista deve ser capaz de elaborar os fatos, testemunhando o que está acontecendo em detalhes. Esta é uma habilidade consciente do artista que funciona como se ele estivesse presente e de alguma forma participasse dos eventos e fosse o primeiro espectador. Para Aristóteles, o artista cria essa vivacidade através da fala. (...) Laban também exige a elaboração de sequências de movimentos, incluindo a voz, e sugere uma observação sistemática do comportamento humano. Para ter sucesso nisso, o artista deve ser capaz de classificar, descrever e nomear o movimento através do estudo do movimento. Para Aristóteles, essa elaboração acontece na mente do artista através do silogismo<sup>82</sup> (SELIONI, 2013, p. 63).

Muitas vezes, as emoções têm fortes efeitos nos processos cognitivos e perceptivos, como atenção, pensamento, memória, resolução de problemas, julgamento, tomada de decisões e afins (SCHERER, 2004, p. 03). Por isso, é importante para o performer aprender a acessar as emoções em seu corpo através das ações associadas a elas, de modo a estar

<sup>81</sup> Livre tradução de: “We can be sure that every mental movement, every feeling, every leap in human affectivity has an appropriate breath” (ARTAUD apud EVANS, 2015, p. 67).

<sup>82</sup> Livre tradução de: “For Aristotle a good artist must be able to elaborate the facts eye-witnessing what is happening in detail. This is a conscious ability of the artist that works as if he/she was present and in a way attends events and is the first spectator. For Aristotle the artist creates that vividness through speech. (...) Laban also demands the elaboration of movement sequences, including voice, and suggests a systematic observation of human behavior. In order to succeed in this, the artist is able to classify, describe and name the movement through movement study. For Aristotle, this elaboration happens in the artist’s nous (mind) through syllogism” (SELIONI, 2013, p. 63).

preparado para comunicar essas emoções de forma viva e presente, mas sem necessariamente estar sentindo aquela determinada emoção, que pode desencadear um processo que altere sua atenção e até mesmo suas habilidades, tão primordiais no *Teatro Musical*. Principalmente quando estamos trazendo emoções envolvidas com as técnicas do canto, por exemplo, em que um descontrole de suas habilidades pode levar o ator-cantor-bailarino a não conseguir alcançar determinada nota ou até mesmo nem conseguir cantar se for tomado de uma forte emoção que afete suas habilidades.

### **O ator criador no *Teatro Musical***

Enquanto artistas, os atores-cantores-bailarinos, ao treinar suas habilidades físicas, técnicas e emocionais, precisam fazer essa associação com sua criatividade intuitiva e se colocarem enquanto seres-humanos em cena, nesta *mimese* viva que emociona a plateia. Dentro de uma vertente teatral tão amarrada em técnicas e na busca pelo virtuoso, com pelo menos três diretores - diretor musical, diretor cênico e diretor coreográfico, quando ainda também o roteirista e o compositor para completar a equipe criativa - solicitando demandas para o performer em suas respectivas áreas e exigindo a execução técnica e artística conforme eles idealizaram, como este ator-cantor-bailarino pode estar encontrando espaço em sua performance e em seu treinamento para exercitar sua criatividade e seu posicionamento artístico enquanto ator criador dentro do *Teatro Musical*? De que modo desenvolver também suas habilidades propositivas e buscar estar vivo em cena, não sendo somente uma máquina de reproduzir elementos técnicos com afinco? E como colocar a sua particularidade em personagens muitas vezes extremamente coreografados? Como não ser somente uma marionete na mão dos diretores e produtores, e ser um ator criador e vivo que consegue colocar “sua cara” em cada personagem que precisar fazer?

Estas são perguntas importantes de serem feitas pelo ator-cantor-bailarino em seus processos de treinamento e na busca da motivação pela qual ele escolheu fazer *Teatro Musical*. Como mencionado anteriormente, o performer precisa encontrar as suas próprias motivações e deve dar um sentido ao que o seu personagem está executando em cena. Ele não tem que procurar um motivo pelo qual aquele personagem estará cantando e dançando enquanto está morrendo, por exemplo. Ele deve encontrar um sentido para isso e se colocar vivamente em cena como se aquela ação fosse a única possível que seu personagem poderia executar no momento de sua morte. E muitas vezes o diretor te explica o que ele quer naquele

determinado momento, mas é o ator-cantor-bailarino que deve encontrar em seu próprio corpo o sentido para cada uma de suas ações. O performer não pode esperar que alguém lhe dê o sentido de suas ações. É um trabalho pessoal.

Em muitas produções novas, o ator-cantor-bailarino tem uma liberdade maior de estar criando suas ações e intenções dos personagens, especialmente em processos novos nos quais os diretores estão criando tudo do início. Mas em remontagens de musicais que estão há muito tempo em cartaz, essa liberdade se reduz e o ator-cantor-bailarino precisa encontrá-la nas sutilezas de ações, coreografias, entonações e ritmos que já estão mais do que marcados e coreografados pelas montagens anteriores:

Um dos maiores desafios que um ator de Teatro Musical contemporâneo enfrenta é assumir um papel em um desses musicais de longa duração. Espetáculos como *Les Misérables* e *The Phantom of the Opera*, que estão em cartaz no *West End* há um quarto de século, foram exibidos por dezenas de elencos diferentes. Recentemente, alguns desses shows receberam produções reinventadas quando saíram em turnê, mas a tarefa dos atores em Londres sempre foi recriar fielmente o original. Isso cria uma tarefa muito particular para esses artistas. Muitas das liberdades que você experimenta ao trabalhar em uma nova produção lhe são negadas quando você entra em uma produção que já está há muito tempo em cartaz<sup>83</sup> (HARVARD, 2013, p. 220).

Especialmente nas produções que estão há muitos anos em circuito, em que muitas das diretrizes já estão indicadas no material de estudo, podemos discutir também a habilidade de criação em cima das sutilezas dentro das produções desses espetáculos, além das competências técnicas necessárias para o ator-cantor-bailarino cantar as notas pré-determinadas, realizar a coreografia exatamente como foi escrita ou atingir uma representação minuciosamente detalhada.

É um trabalho de entendimento e estudo dos pontos que são abertos à co-criação do performer, a ponto de conseguir trabalhar o artista criador em cima desses pequenos espaços, dando a sua personalidade a cada personagem em particular, fazendo-o diferente do mesmo personagem interpretado por outros intérpretes, ao mesmo tempo em que executa todas as especificações técnicas pré-determinadas. Especialmente nesses espetáculos com muitas indicações já estabelecidas, o ator-cantor-bailarino criador deve encontrar esse espaço de preenchimento de sentido nas diversas camadas discursivas, dando profundidade à construção do personagem e à história como um todo, indo muito além da superficialidade ou da mera

---

<sup>83</sup> Livre tradução de: “*One of the biggest challenges a contemporary musical-theatre actor faces is taking over a role in one of these long-running musicals. Shows such as Les Misérables and The Phantom of the Opera, that have been running in the West End for a quarter of a century, have been performed by dozens of different casts. Recently, some of these shows have been given reimagined productions when on tour, but the task of the actors in London has always been to faithfully recreate the original. This creates a very particular task for these performers. Many of the freedoms you experience when working on a new production are denied you when you step into a old one*” (HARVARD, 2013, p. 220).

execução técnica dos passos da coreografia ou da sequência de notas que deve cantar na música.

Sem desmerecer, é claro, o valor artístico de todo este trabalho de integração entre o canto, a interpretação e a dança que já foi pensado e realizado pela equipe criativa desses musicais que estão há anos em cartaz. Trabalho este de alta qualidade que se reflete inclusive no sucesso do musical, que chega a permanecer por mais de vinte anos em cartaz, no qual existe toda uma estrutura de integração entre a técnica, a parte artística da história e toda a sua estrutura a ponto de possibilitar ao público a imersão no espetáculo. O que não pode acontecer é do ator-cantor-bailarino simplesmente se basear nessas circunstâncias dadas e executar tecnicamente o que lhe foi solicitado, como se fosse uma marionete na mão da equipe criativa:

Se um ator se limita apenas a falar as linhas fornecidas pelo autor e a executar as “obrigações” ordenadas pelo diretor, e não busca oportunidade de improvisar de forma independente, ele se torna um escravo das criações dos outros e torna sua profissão um empréstimo de habilidades. Ele erroneamente acredita que tanto o autor quanto o diretor já improvisaram para ele e que há pouco espaço para a livre expressão de sua própria individualidade criativa. Essa atitude, infelizmente, prevalece entre muitos de nossos atores hoje<sup>84</sup> (CHEKHOV, 2014, p. 36).

Se um performer se engessa somente nas suas habilidades técnicas e na execução virtuosa do que lhe foi passado, sem realizar essa costura de sentidos com suas motivações enquanto ator-cantor-bailarino criador, dificilmente ele conseguirá atingir a *mimese* e o encantamento do público. Tecnicamente, o performer estará impecável, mas será uma performance vazia de sentido e que não leva o público à imersão, tão necessária no *Teatro Musical* contemporâneo.

Segundo Balk (1977, p. 62), o enredo e as músicas de um musical são muito detalhadas, mas não exige o performer de uma análise aprofundada em busca de sentido a cada uma das cenas de seu personagem, tanto para não ser simplesmente uma execução mecânica quanto não ser uma atuação superficial, focada em uma única emoção, por exemplo. O performer precisa entender cada uma das nuances das cenas e do seu personagem no decorrer do espetáculo, para poder preencher de sentido e dar significado a cada uma de suas performances.

---

<sup>84</sup> Livre tradução de: “If an actor confines himself merely to speaking the lines provided by the author and executing the “business” ordered by the director, and seeks no opportunity to improvise independently, he makes himself a slave to the creations of others and his profession a borrowed one. He erroneously believes that both author and director have already improvised for him and that there is little room left for the free expression of his own creative individuality. This attitude, unfortunately, prevails among too many of our actors today” (CHEKHOV, 2014, p. 36).



Um exemplo deste processo de estudo por parte do performer é apresentado por Harvard (2013, p. 223), no qual ele detalha o trabalho de Meryl Streep na versão cinematográfica do musical *Mamma Mia!*, performando a música *The Winner Takes It All*<sup>85</sup>. Segundo o autor, Streep fez um trabalho tão intenso que nos faz acreditar que a música foi composta para essa cena e para esse personagem, e não que era uma famosa e clássica música *pop* que existia antes da criação do musical. Quando este tipo de estudo e treinamento é realizado, a performance ganha vida e cada apresentação ganha a vivacidade que a faz parecer estar sendo executada pela primeira vez. E é isso que o ator-cantor-bailarino deve buscar em cada um de seus trabalhos: não somente o apuro técnico, mas o apuro artístico e a busca por sentidos que façam a ligação entre todas as técnicas, as emoções e o que já foi escrito e solicitado pela equipe criativa por detrás do musical.

O ator-cantor-bailarino deve se colocar enquanto artista criador e não somente um mero executor do que lhe foi solicitado. Ele necessita ser capaz de absorver o que lhe é solicitado e dar sentido às ações e situações que seu personagem vivencia, independentemente de serem personagens com toda uma gama de diretrizes já pré-estabelecidas ou um personagem que possibilita uma grande abertura de co-criação com a equipe criativa. Essa investigação acerca dos sentidos de cada ator-cantor-bailarino é um dos materiais mais importantes na busca por essa vivacidade em cena e pela *mimese* que visa encantar o público e fazê-lo imergir na história do espetáculo.

Diante de tanto treinamento de todas as modalidades artísticas relacionadas ao *Teatro Musical* e da constante busca pela virtuosidade da interpretação, do canto e da dança, é importante voltarmos nossa atenção para o ser humano por detrás do ator-cantor-bailarino, que também necessita de cuidados dentro de todo esse turbilhão de informações e atividades que permeiam a preparação deste performer. É essencial que cuidemos do ser humano por detrás dessa “máquina” geradora de habilidades e emoções para que o ator-cantor-bailarino possa estar em conexão consigo mesmo e com seus sentimentos, a ponto de poder focar sua atenção nas habilidades que precisa utilizar durante a performance, de modo a poder vivenciar e contar a determinada história que estiver apresentando.

Um dos primeiros pontos que são levantados ao olharmos para esse ser humano por detrás do performer é entender o que motiva tantas pessoas a estarem procurando estudar atuação, canto e dança atualmente? Se analisarmos o número de candidatos concorrendo a uma vaga dentro das universidades de atuação de Nova Iorque e Londres, chegamos a

---

<sup>85</sup> Link para a cena do filme musical *Mamma Mia!*, com a atriz Meryl Streep performando a música *The Winner Takes It All*: <https://www.youtube.com/watch?v=gs5U2kmHI2E> - acesso em outubro de 2018.

números por volta de 4000 candidatas concorrendo a cerca de 40 vagas. Só no curso de *BA Acting Musical Theatre* da *RCSSD* são mais de cem candidatas por vaga, que passam por exames de seleção rigorosíssimos nas três áreas da interpretação, do canto e da dança.

Então o que leva tantas pessoas a estarem buscando esses cursos em nossa contemporaneidade? Cursos esses que são intensos e trabalham as habilidades ao extremo em busca de um virtuosismo nas três áreas para atender às demandas da *Indústria* e às exigências do próprio público. E que ainda necessitam de um vigoroso trabalho físico, mental e emocional na preparação de um ator-cantor-bailarino virtuoso e que, ainda por cima, precisa estar em constante trabalho de consciência corporal e mental para enfrentar um mercado cada vez mais competitivo e exigente.

Segundo Bartow (2006, p. xxv), esse grande desejo pelas experiências artísticas na contemporaneidade não estão ligadas apenas a uma busca por uma fama instantânea, mas a uma necessidade social de autoconhecimento e experienciação das diversas gamas de emoções em seus próprios corpos. Uma vez que a sociedade contemporânea demanda certo conformismo no qual as emoções e as opiniões são negadas para evitar a crítica pública, os cursos de interpretação têm sido desejados como uma maneira de se praticar a humanidade que existe dentro de cada um de nós através de circunstâncias imaginárias, onde se é permitido - e até mesmo solicitado fortemente - que os jovens experimentem suas inúmeras possibilidades de si mesmos enquanto seres humanos.

É primordial destacar que esta busca por autoconhecimento é um fator importante que pode ser encontrado nos cursos de interpretação, mas é apenas um dos propósitos por detrás de um treinamento de ator. O treinamento envolve também um grande desenvolvimento das habilidades físicas em combinação com as habilidades mentais e emocionais tanto no treinamento quanto nas performances. É outro nível de exigência que vai além da mera experimentação emocional enquanto seres humanos.

Exigem-se dos atores-cantores-bailarinos um envolvimento e um comprometimento ainda maiores com os treinamentos de suas habilidades de canto, de dança e de interpretação. O treinamento se diferenciaria de um processo educacional em artes, no qual a educação teria esse papel social de experimentação e de desenvolvimento sociocultural, tendendo a uma globalização e preparação para a vida. Enquanto o treinamento seria algo mais específico e aprofundado de dominação e aplicação de um conjunto particular de competências com o intuito de aquisição de uma proficiência em suas habilidades (WATSON apud EVANS, 2015, p. 14).

O que motiva então um ator-cantor-bailarino a ultrapassar esse nível educacional e se voltar para um treinamento mais aprofundado de suas habilidades físicas e artísticas? Além desta busca pela virtuosidade técnica em todos os seus elementos, a razão pela qual os performers treinam perpassa a lógica de aprendizado e desenvolvimento de habilidades que possam ser utilizadas durante a performance. Watson (apud EVANS, 2015, p. 09) coloca que o treinamento pode servir a propósitos muito maiores, como a busca por um “ator sagrado” - proposto por Grotowski -, a manutenção de um “estado criativo da mente” - defendido por Stanislavski - ou como um meio de libertar o artista e proporcionar maneiras de vivenciar verdadeiramente as circunstâncias imaginárias da peça.

A questão é que, independentemente dos motivos encontrados para tentar explicar as razões pelas quais os performers treinam, as relações entre o teatro e o treinamento se estreitam quando analisamos as diversas vertentes teatrais e suas respectivas preparações de atores ao longo da história, frisando a importância da preparação do ator neste processo de construção de personagens e de se vivenciar as circunstâncias imaginárias do espetáculo.

Portanto, especialmente no *Teatro Musical*, em que as cobranças técnicas são cada vez maiores, é necessário que o ator-cantor-bailarino tenha em mente as razões pelas quais ele busca um aprofundamento de suas técnicas. É importante ele ter consciência das motivações que o levam a este intenso trabalho de preparação, que envolve apuro técnico em pelo menos três modalidades artísticas. São questões que cada performer precisa encontrar sozinho, para se conhecer enquanto ser humano, entender suas motivações e, a partir disso, possibilitar uma melhor integração de suas habilidades físicas, mentais e emocionais a ponto de ter essa experiência viva no palco em todas as suas apresentações.

É primordial para o ator-cantor-bailarino perceber que toda a intensidade e as exigências do treinamento no *Teatro Musical* devem ser encaradas não como um trabalho árduo e penoso, mas sim como uma atividade divertida e prazerosa, que exige grande dedicação ao mesmo tempo em que deve estimular e motivar o performer a continuar seus trabalhos ao longo de toda a sua vida. O treinamento precisa ser encarado como um prazer tão grande quanto o deleite da performance no palco, que proporcione igualmente um estado de *flow* que alimente o desejo de estar em cena e de continuar desenvolvendo suas habilidades. E esse prazer encontrado nos treinamentos pode ser considerado um dos fatores que levam ao aumento na busca pela experiência artística nos cursos ao redor do mundo.

Harvard (2013, p. 272) também sugere em seu texto que o que o motivou a seguir firme em sua carreira profissional no *Teatro Musical* foi a lembrança do primeiro musical que ele assistiu quando criança e que o fez querer ser um profissional da área. Essa lembrança foi

um gatilho para diversos momentos em sua carreira, em que ele trazia esse entusiasmo do primeiro contato com o musical em todas as etapas de sua profissão. O fervor e o desejo de desenvolver suas habilidades técnicas e artísticas precisam ser elementos de constante presença na vida do performer, de modo que essa paixão seja passada para o palco e atinja o público em uma imersão tão profunda quanto foi esse primeiro contato que desperta o amor pelos musicais em muitos admiradores e praticantes dessa vertente teatral.

O ator-cantor-bailarino precisa se conhecer enquanto ser humano, conhecer seu corpo, seus desejos, suas vontades, suas motivações. E ao se conhecer e a se enxergar enquanto ser humano por detrás do performer, enquanto um artista que quer expressar algo para o mundo, o ator-cantor-bailarino poderá atingir a *mimese* em cena e em seus treinamentos, transformando suas habilidades técnicas em arte e tornando um artista ainda mais completo:

Para mudar a maneira como falamos, devemos mudar a maneira como nos vemos. Precisamos mudar a maneira como pensamos. Clareza de intenção e pensamento nos ajudará a encontrar as palavras certas. Clareza de pensamento leva à clareza de expressão. Aprenda a ser articulado, descubra suas próprias palavras e descreva o que você acredita. Levante-se e articule o que você é e não o que você não é. Essas atividades darão mais força ao modo como sua arte encontra o mundo; alterará a maneira como você enquadra o mundo e ajudará a definir e descrever o que poderia ser.<sup>86</sup> (BOGART, 2007, p. 25).

O treino do ator-cantor-bailarino requer muito esforço do ser humano por detrás desse performer, em busca da presença cênica, da acurácia técnica das habilidades de interpretação, canto e dança, dos treinamentos intensos e de toda uma consciência corporal que exige um constante equilíbrio emocional - que também pode ser adquirido no decorrer de seus treinamentos. A motivação pela qual o performer se dedica ao ofício da atuação no musical deve estar sempre mesclada em cada aula, em cada ensaio e em cada performance desde os primórdios de seus treinamentos.

Especialmente no *Teatro Musical*, em que o performer, além de todos os pontos já explicitados, ainda precisa se destacar entre outros performer igualmente preparados nos processos de audição para a escolha de elencos nos musicais. O ser humano por detrás desse ator-cantor-bailarino tem uma tarefa intensa em todas as etapas da sua escolha em seguir carreira dentro do *Teatro Musical*, no qual a profissionalização vai além da sua preparação física e mental, mas permeia toda uma preparação emocional não apenas do personagem que estiver encenando, mas de suas próprias questões internas enquanto ser humano.

---

<sup>86</sup> Livre tradução de: “*In order to change the way we speak, we must change the way we see ourselves. We must change the way we think. Clarity of intention and thought will help us to find the right words. Clarity of thought leads to clarity of expression. Learn to be articulate, discover your own words, and describe what you believe in. Stand up and articulate what you are rather than what you are not. These activities will give greater force to the way your art meets the world; it will alter the way you frame the world and it will help to define and describe what could be*” (BOGART, 2007, p. 25).

## Treinamento do ator-cantor-bailarino nas Universidades e centros de treinamento

Ao entender o treinamento do ator-cantor-bailarino ao longo dos anos, nos deparamos com diversos formatos e inúmeras abordagens que buscam essa conexão entre o performer e suas habilidades, a ponto de adquirir uma consciência e controle de suas técnicas necessárias para a performance. Nesse percurso do treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, as universidades e os centros de treinamento surgiram como instituições referência na preparação desses performers, na busca não apenas pelas técnicas de interpretação, canto e dança, mas também na integração entre elas nesses treinamentos.

A junção das diversas habilidades do ator-cantor-bailarino por muito tempo aconteceu nas salas de ensaios dos musicais e não se existia um treinamento que capacitasse o performer a estudar esse processo de união das modalidades artísticas e experimentação dessa junção em seus corpos. Isso era realizado somente durante os ensaios para os espetáculos e os atores-cantores-bailarinos precisavam por si só unir todas as suas habilidades. Foi dessa necessidade que surgiram os centros de treinamento e as universidades especializadas na preparação do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, que buscavam tanto as habilidades de interpretação, canto e dança em separado, quanto a união dessas modalidades artísticas em simultaneidade nos musicais.

E esta junção requer uma constante prática das habilidades físicas, artísticas e emocionais dos performers. Especialmente no *Teatro Musical*, que está sempre se inovando e experimentando novos formatos, novas tecnologias e novas habilidades na concepção de seus espetáculos:

A interdisciplinaridade requer um constante aprendizado. Tomemos como exemplo concreto dessa nova situação criativa descrita até agora uma forma artística que é fruto típico da combinação de linguagens: o Teatro Musical contemporâneo. Ele é um desdobramento da ópera e do teatro moderno. Ao mesmo tempo em que remete ao passado longínquo da expressão humana, tem sido o espaço privilegiado para a inclusão de todo tipo de experimentação e inovação técnica. Sua constante transformação exige o mesmo de criadores, performers e técnicos. Para o compositor, por exemplo, são necessários conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação, (que se desdobra em diferentes campos como a cenografia, figurinos, iluminação, etc.), de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao performer, seja ele cantor, ator, instrumentista, dançarino ou a combinação de todas essas linguagens. Acrescentam-se, ainda, as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento, como o vídeo, o cinema e a holografia (TRAGTENBERG, 1991, p. 75 - 76).

A união de várias modalidades artísticas não é tarefa exclusiva do ator-cantor-bailarino. Dentro do *Teatro Musical*, há uma exigência do envolvimento de toda a equipe criativa, desde o roteirista, o compositor, o coreógrafo, o diretor musical e o diretor cênico por

exemplo. Nos treinamentos providos pelas universidades e cursos técnicos, essa interdisciplinaridade também precisa acontecer entre os professores e treinadores de todas as áreas. O professor de teatro deve estar em constante diálogo com o coreógrafo e com o professor de canto, que devem todos trabalhar as suas técnicas não apenas separadamente, mas também preparando o ator-cantor-bailarino para integrá-las após a automatização de alguns elementos. Segundo Balk (1977, p. 13), esta integração no treinamento deve acontecer de forma não-hierarquizada e por todas as frentes trabalhando em harmonia, ajudando o performer a entender todas as suas habilidades e a importância de todas elas para o resultado final de sua performance.

De acordo com minha experiência ao acompanhar as aulas do curso de *BA Acting - Musical Theatre* da *RCSSD*, pude analisar de perto o programa desta universidade e entender como são as demandas no Reino Unido como um todo nas universidades especializadas em *Teatro Musical* e nas relações entre a *Indústria Criativa* e os treinamentos do ator-cantor-bailarino contemporâneo. Segundo Gadian, o curso de *Teatro Musical* da *RCSSD* é um curso de interpretação que foi adaptado para as demandas do musical, justamente para suprir as demandas e o foco na interpretação que a indústria tem buscado nos últimos dez anos em Londres. Virtuoso na interpretação que não implica em perda de acurácia nem no canto e nem na dança.

E é justamente nesse ponto que a *RCSSD* busca a ênfase do seu treinamento: entender o que colocou a interpretação como coadjuvante ao longo dos anos na preparação do ator-cantor-bailarino e trazê-la de volta ao treinamento com um mesmo grau de importância que o canto e a dança. Especialmente nesses últimos dez anos, nos quais a atuação tem sido o diferencial que abre as portas do mercado aos performers, eleva a qualidade artística das produções e faz com que os produtores busquem nas audições dos novos espetáculos uma conexão maior entre a interpretação, o canto e a dança. Essa conexão pode ser observada no enfoque dado nos cursos universitários de *Teatro Musical* na ligação entre a interpretação e o canto na abordagem de *Acting Through Song* e a entre a interpretação e a dança, com o estudo de movimentos conectados ao personagem e à história que está sendo contada - e não apenas com a prática de coreografias de alto grau técnico, mas que não dialogam com o enredo do musical.

O curso de *Acting (Musical Theatre) (AMT)* é projetado para desenvolver atores com habilidades existentes de canto e teatro musical, e irá explorar a atuação através de uma variedade de abordagens contemporâneas para a voz cantada, movimento e dança. Como ator, você irá interrogar tanto cenários musicais como não musicais, desde *Shakespeare* e os modernos realistas norte-americanos até *Sondheim* e o musical popular no cenário especializado do curso de *BA (Hons) Acting*. À medida

que o curso progride, você adquirirá as habilidades necessárias para a realização do "personagem" nos estilos teatrais transformacionais e intensificados das performances faladas e cantadas<sup>87</sup> (RCSSD, BA Acting Musical Theatre Program, 2017, p. 02).

O curso de interpretação na *RCSSD* tem como foco a construção prática e intelectual do performer profissional contemporâneo, cujas oportunidades de emprego serão predominantemente localizadas dentro de um contexto de rápidas mudanças, em um cenário multimídia e multifacetado da atualidade. Além disso, os cursos na *RCSSD* propõem um ponto de encontro entre a prática profissional e o pensamento acadêmico, unindo tanto as habilidades técnicas e artísticas solicitadas pelo mercado quanto explorando novos campos de pesquisa dentro do treinamento do performer contemporâneo (RCSSD, BA Acting Program, 2017, p. 02 - 03).

A busca por um ator-criador e pela pesquisa envolvendo o treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo também pode ser vista no curso de mestrado *MA Music Theatre*, cujo objetivo é desenvolver as habilidades do ator-cantor-bailarino e torná-lo um performer reflexivo e informado, capaz de se adaptar às inúmeras mudanças que o mercado de *Teatro Musical* vem sofrendo. Este curso de mestrado foca não apenas no *Teatro Musical*, mas nas inúmeras possibilidades que a relação da música com o teatro oferece ao artista contemporâneo, possibilitando a reflexão das diversas modalidades e o preparo do ator-criador, capaz de pensar em novas relações da música com o teatro, e também no desenvolvimento de um ator-cantor-bailarino preparado para as exigências que o mercado impõe na atualidade (RCSSD, MA Music Theatre Course Specification, 2017, p. 03).

Os cursos de interpretação na *RCSSD* também seguem um padrão estabelecido no Reino Unido, o *Drama UK Competencies*<sup>88</sup>, que visa promover, elevar e preservar os mais altos padrões possíveis de treinamento e educação para o performer contemporâneo. Esses padrões foram determinados pelas habilidades que a indústria identificou como sendo absolutamente essenciais para a profissão e cujos treinamentos devem explorar ao máximo nos atores-cantores-bailarinos que desejam ingressar neste mercado. As competências são divididas nas áreas de atuação, voz e movimento, e são trabalhadas a cada unidade de treinamento, nas quais os professores trabalham cada uma das habilidades e informam o que

---

<sup>87</sup> Livre tradução de: "Acting (Musical Theatre) (AMT) course is designed to develop actors with existing singing and music theatre skills, and will explore acting through a range of contemporary approaches to sung voice, movement and dance. As an actor you will interrogate both musical and non musical settings ranging from Shakespeare, and the modern American realists to Sondheim and the popular musical in the specialized setting of the BA (Hons) Acting course. As the course progresses you will acquire the necessary skills for the realization of 'character' in both the transformational and heightened theatrical styles of both spoken and sung performance" (RCSSD, BA Acting Musical Theatre Program, 2017, p. 02).

<sup>88</sup> Este documento encontra-se na seção [Anexo I - Drama UK Competencies](#) deste trabalho.

se espera de cada aluno em cada uma das etapas do treinamento (RCSSD, BA Acting Musical Theatre Program, 2017, p. 07).

Robert Gordon, líder do curso de *Teatro Musical* na *Goldsmiths - University of London* e com quem tive grande contato em Londres, confirmou que os cursos de *Teatro Musical* das universidades do Reino Unido têm sido muito procurados pelos atores-cantores-bailarinos, muito mais do que os cursos somente de interpretação. Ele alega que, com o foco dado na interpretação dos cursos de *Teatro Musical* e com as exigências de atores multitarefas em diversas vertentes teatrais, do drama clássico à performance contemporânea, os profissionais que buscam uma especialização e um treinamento nas universidades do Reino Unido encontram nos cursos de *Teatro Musical* essa interdisciplinaridade e o treinamento de diversas de suas habilidades. Segundo Gordon, o número de estudantes dos cursos de interpretação tem diminuído consideravelmente, enquanto os cursos de *Teatro Musical* não estão comportando a imensa demanda de alunos.

Gordon ainda afirma que, pelo menos desde os últimos dez anos, a *Indústria do West End* trata os musicais como “teatro”, e não somente como *show business*. E isso se refletiu também nos cursos ao redor do país, que buscaram se adaptar e voltar o treinamento de *Teatro Musical* para um foco na interpretação, equiparando a sua importância ao canto e à dança, historicamente reconhecidos pelo rigor técnico exigido nos espetáculos musicais. A *Goldsmiths* também possui um curso de *BA Drama: Musical Theatre*, voltado à performance do ator-cantor-bailarino e um mestrado em *MA in Musical Theatre*, cujo enfoque maior é na produção de dramaturgia do musical enquanto um fator chave no futuro desenvolvimento dos musicais, possibilitando a criação de novos estilos e experimentações dentro da universidade (GOLDSMITHS, 2017).

Os cursos oferecidos em Nova Iorque com enfoque em *Teatro Musical* possuem também uma grande procura em busca do desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino, como pode ser visto nos cursos da *AMDA - American Musical and Dramatic Academy*, da *NYFA - New York Film Academy* e da *Manhattan School of Music*. Apesar de também possuírem um enfoque nas três modalidades artísticas - interpretação, canto e dança -, os cursos em Nova Iorque - onde pude ter um acompanhamento maior durante minha pesquisa de mestrado - ainda possuem um foco mais direcionado ao *show business*, em busca do desenvolvimento dos atores-cantores-bailarinos para servir à indústria e menos na experimentação artística, que fica a cargo dos outros cursos de interpretação espalhados pelo país (MUNDIM, 2014, p. 101 - 112).



No Brasil ainda não temos uma universidade com curso de graduação em *Teatro Musical*, mas temos escolas técnicas de qualidade em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília que se utilizam da mescla e da união das modalidades artísticas com grande qualidade, preparando os atores-cantores-bailarinos para o mercado nacional e até internacional (MUNDIM, 2014, p. 113 - 123). Ainda estamos engatinhando na pesquisa do *Teatro Musical* nas universidades do país e temos conseguido abrir espaço para a experimentação e criação de espetáculos totalmente brasileiros. Em Brasília, por exemplo, a *ETMB* possui uma equipe de professores e profissionais que, além da montagem de espetáculos amadores, dedica-se também à criação e produção de musicais na capital federal.

Em 2014 demos início à produção profissional de musicais totalmente autorais, com roteiro, músicas e arranjos todos elaborados pelos profissionais da *ETMB*. Com roteiro, músicas e letras originais de Walter Amantéa, direção musical e arranjos de Michelle Fiúza, direção cênica de Camila Meskell e coreografias de Aleska Ferro, o espetáculo *Entre Sonhos e Sonhos*<sup>89</sup> foi apresentado em cinco sessões, nos dias 22, 23 e 24 de agosto de 2014, no Teatro La Salle, em Brasília, com lotação máxima de quatrocentas e noventa pessoas por apresentação, totalizando quase dois mil e quinhentos espectadores pagantes (*Figura 4*).



**Figura 4 - Cena do musical autoral brasileiro *Entre Sonhos e Sonhos* em 2014**

Já em 2016 e com o apoio do *FAC - Fundo de Apoio à Cultura* do governo de Brasília, estreamos o musical *Domingo no Parque - um passeio pelos musicais brasileiros*<sup>90</sup>, com um enredo novo criado por Diógenes Rezende, Rafael Oliveira e Wilson Granja, baseado na música homônima de Gilberto Gil e com arranjos inéditos - produzidos pela diretora musical Michelle Fiúza - de músicas que fizeram sucesso nos musicais brasileiros ao longo dos anos (*Figura 5*). Este musical foi apresentado de 29 de abril a 29 de maio de 2016, em quatro

<sup>89</sup> *Link* para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/EntreSonhoseSonhos/> - acesso em novembro de 2018.

<sup>90</sup> *Link* para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/DomingoNoParqueMusical/> - acesso em novembro de 2018.

idades do Distrito Federal - Gama, Brasília, Taguatinga e Ceilândia -, para um público de aproximadamente três mil pessoas, e contou ainda com a direção cênica de Tiago Mundim e coreografias de Aleska Ferro na equipe criativa do espetáculo.



Foto: Divulgação

**Figura 5 - Cena do musical autoral brasileiro *Domingo no Parque* em 2016**

No ano seguinte, também com o apoio do *FAC*, produzimos de 21 de abril a 07 de maio de 2017 o musical *Quem Um Dia Irá Dizer*<sup>91</sup>, que se baseia na história de Eduardo e Mônica, dois personagens de uma música famosa da banda brasileira *Legião Urbana*. Com enredo e arranjos novos, o espetáculo foi apresentado para um público de aproximadamente mil e quinhentas pessoas nas cidades de Brasília e Taguatinga (*Figura 6*). O roteiro original foi criado por Fernanda Resende, e o musical teve a direção musical de Michelle Fiúza, a direção cênica de Tiago Mundim e coreografias elaboradas por Aleska Ferro.



Foto: Divulgação

**Figura 6 - Cena do musical autoral brasileiro *Quem Um Dia Irá Dizer* em 2017**

Já no segundo semestre, de 05 a 20 de agosto de 2017, produzimos outro musical autoral chamado *Agreste*<sup>92</sup>, escrito por Thais Uessugui e que conta a história de uma família

<sup>91</sup> *Link* para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/QuemUmDiaIraDizerMusical/> - acesso em novembro de 2018.

<sup>92</sup> *Link* para a página do musical, contendo fotos, vídeos e informações sobre o espetáculo produzido em Brasília: <https://www.facebook.com/MusicalAgreste/> - acesso em novembro de 2018.

nordestina que veio buscar por uma nova vida na construção de Brasília nos anos de 1960. *Agreste* foi apresentado em Brasília, Taguatinga e Ceilândia - também com o apoio do FAC - para um público de aproximadamente duas mil pessoas (*Figura 7*).



Foto: Divulgação

**Figura 7 - Cena do musical autoral brasileiro *Agreste* em 2017**

Com isso, em Brasília, estamos formando um mercado de *Teatro Musical*, ainda a passos lentos, ao mesmo tempo em que desenvolvemos o treinamento do ator-cantor-bailarino brasileiro, preparando o performer para o mercado nacional e internacional. Além disso, estamos abrindo espaço para a experimentação artística e desenvolvimento de musicais completamente novos e abertos à mescla de linguagens e à apropriação dos musicais na cultura brasileira, com o desenvolvimento de musicais nacionais que contam a história do Brasil, a partir de elementos de nossa cultura.

Dentro dos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical* nas universidades e centros de treinamento em Londres, Nova Iorque e Brasília, é importante destacar o papel de parceria que a equipe de professores e treinadores precisa estabelecer durante a preparação dos performers. Deer (2014, p. 59 - 61) afirma que, tanto no treinamento quanto na produção de um espetáculo, o diretor cênico deve trabalhar em parceria com o diretor musical e com o coreógrafo para a perfeita integração da interpretação com o canto e a dança.

O treinamento para esse formato também deve envolver algum tipo de parceria. Um diretor não é suficiente. A educação do jovem cantor-ator requer um programa no qual dois diretores artísticos, cada um dedicado a uma arte, mantenham a tensão em um cabo de guerra cooperativo, colaborador e artístico. Mas as regras desse cabo-de-guerra diferem da versão familiar de uma maneira crucial: cada pessoa puxa o máximo possível, *a menos que a pessoa oposta ceda*. Nesse caso, o primeiro diretor deve simplesmente segurar o chão na esperança de que o adversário volte a ocupar a folga e criar a tensão máxima. A situação ideal é uma corda de performance (ou treinamento) de tensão artística, fluindo entre os opostos, cada um puxando o máximo possível sem perturbar o equilíbrio, sem pensar em vencer no sentido usual.

Para um vencedor cria-se um perdedor, e se um dos lados perde, o objetivo final da interação criativa é sacrificado<sup>93</sup> (BALK, 1977, p. 14).

Esta parceria produz um treinamento que facilita a integração das modalidades artísticas pelo ator-cantor-bailarino, que aprenderá as melhores formas de estar integrando a interpretação, o canto e a dança em cada etapa do seu aprendizado e do desenvolvimento de suas habilidades. Quando o performer estiver se dedicando a cada modalidade artística em separado, é importante que ele tenha em mente que, assim que começar a automatizar o movimento da dança, a nota do canto ou as circunstâncias dadas do personagem, por exemplo, ele já deverá começar a pensar no processo de integração. Assim, no momento futuro do treinamento, ele terá maior facilidade em mesclar todas as habilidades, a ponto de se atingir a *mimese* e a acurácia técnica que se espera nas performances de *Teatro Musical*.

Mas se o processo integrativo faz parte do treinamento do cantor-ator desde o início, tais desafios integrativos tornam-se parte do processo normal de desenvolvimento, em vez de criar obstáculos inesperados e traumáticos. Este treinamento integrativo pode (e, portanto, deve) começar na aula de voz inicial e continuar em todas as sessões de *coaching*, aulas de interpretação, ensaios musicais e ensaios de encenação da carreira do cantor-ator<sup>94</sup> (BALK, 1977, p. 22).

Importante aqui destacar o papel dos professores de todas as modalidades artísticas em instruir os estudantes nesse processo de aquisição e desenvolvimento de suas habilidades e na integração de todas elas. O papel dos professores é o de ajudar os atores-cantores-bailarinos na construção da técnica das habilidades isoladas e na integração delas, de forma a construir caminhos e hábitos de trabalho confiáveis, nem sempre focando nos resultados finais (DEER, 2014, p. 149). Diferentemente do papel dos diretores, cujo trabalho é garantir que esta técnica seja aplicada na construção de uma cena que leve o público à completa imersão e não simplesmente à apreciação técnica das habilidades dos performers.

Na divisão dos aprendizados das técnicas dentro do *Teatro Musical*, se faz necessário conhecer algumas etapas aplicadas nas universidades e centros de treinamento no momento da integração. Por exemplo, ao se pensar nas abordagens de *Acting Through Song*, é possível

---

<sup>93</sup> Livre tradução de: “*The training for that form must also involve some kind of partnership. One director is not enough. The education of the young singer-actor requires a program in which two artistic directors, each devoted to one art, maintain the tension in a cooperating, collaborating, artistic tug-of-war. But the rules of this tug-of-war differ from the familiar version in one crucial way: each person pulls as hard as possible unless the opposite person gives way. In that instance, the first director must simply hold the ground in the hope that the opponent will again take up the slack and create the maximum tautness. The ideal situation is a performance (or training) rope of sizzling artistic tension, ebbing and flowing between opposites, each person pulling as hard as possible without disrupting the balance, with no thought of winning in the usual sense. For a winner creates a loser, and if either side loses, the ultimate goal of creative interplay is sacrificed*” (BALK, 1977, p. 14).

<sup>94</sup> Livre tradução de: “*But if the integrative process is part of the singer-actor’s training from the beginning, such integrative challenges become part of the normal developmental process rather than creating unexpected and traumatic obstacles. This integrative training can (and therefore should) begin at the initial voice lesson and continue through every coaching session, acting class, music rehearsal, and staging rehearsal of the singer-actor’s career*” (BALK, 1977, p. 22).

estudar o canto em separado do estudo do personagem, da letra e das intenções que existem em cada trecho da música. Mas na hora da integração, se a música não estiver bem estudada e todas as nuances musicais decoradas, o ator-cantor-bailarino não conseguirá manter a atenção para trabalhar as intenções do personagem. Ele precisará ter dominado primeiro o canto, a respiração, os ritmos e as notações musicais, a pontuação, as marcas dinâmicas e todos os outros aspectos formais necessários ao se aprender uma música, para então poder cantar livremente e poder focar sua atenção nas emoções e ações do personagem naquele momento, para performar aquela cena como se estivesse acontecendo pela primeira vez e provocando a imersão dos espectadores (DEER, 2014, p. 152).

Da mesma forma acontece com a dança: enquanto o ator-cantor-bailarino não dominar a coreografia, ele não conseguirá depositar totalmente sua atenção na atuação. Por isso é necessário estudar as técnicas todas separadamente, automatizá-las em certo nível para então integrá-las em uma performance total de *Teatro Musical*. Essa automação das habilidades será melhor explicada no próximo capítulo, ao entrarmos na relação da *Neurociência* com o aprendizado das habilidades cognitivas no corpo humano.

Ao estudar o texto em separado da música ou da coreografia, é primordial para o ator-cantor-bailarino entender as ações de cada cena e as intenções do personagem, para posteriormente integrar essas ações com os elementos musicais e coreográficos. Como dizia Aristóteles em sua *praxis*, a *mimese* em cena é atingida pelas ações do personagem. Ações que geram intenções, que geram emoções e que por consequência geram a vida no palco, desde um texto falado até à coreografia e o canto daquele personagem, que extrapolam o palco e chegam à plateia, provocando a imersão na narrativa que estiver sendo apresentada. E este trabalho de interpretação necessita de uma dedicação tão intensa quanto o aprendizado de uma coreografia ou das notas do canto. É preciso corporificar a técnica de interpretação a ponto de se alcançar a liberdade de atuação durante o número musical, para que a integração possa ser completa e o performer possa atingir o ápice de suas habilidades no momento da integração.

Toda a boa atuação vive em momentos individuais de reação interna e externa ao que acaba de acontecer. É interessante que os mesmos atores, diretores, coreógrafos ou diretores musicais que não hesitariam em refinar uma frase musical de quatro notas ou uma simples passagem de dança por meia hora talvez não se sentissem confortáveis em aplicar a mesma atenção aos aspectos da interpretação da mesma sequência. Atores e diretores às vezes temem que eles esmaguem a espontaneidade de uma cena se a trabalharem com muitos detalhes. Isso só é verdade se seu objetivo é eliminar a vida de uma cena. O objetivo real do trabalho detalhado é estimular a vida emocional e a jornada da cena passo a passo, estimulando múltiplas escolhas para cada momento e selecionando a melhor. Depois de fazer esse tipo de edição,

you can go back to reproducing the scene in much larger parts. Just as with music or the polishing of the dance, the scene in itself will now be more specific and, hopefully, compelling” (DEER, 2014, p. 156).

No *Teatro Musical* podemos pensar em níveis de ação e comportamento dos personagens na estruturação dos treinamentos para se estudar as formas de transformar as ações internas dos personagens em ações externas e preenchidas de significado. Como nos musicais um mesmo personagem pode se expressar de diversas formas - texto falado, cantado ou em uma coreografia -, é primordial que durante o seu treinamento ele saiba equalizar todas essas ações para dar um sentido a cada uma delas, como se todas fossem completamente naturais para o seu personagem, por mais antinatural que seja uma ação - como cantar e dançar ao mesmo tempo para expressar uma emoção. Esses níveis de ação podem ser divididos em ações cotidianas - andar, sentar, ficar em pé -, ações musicais - que englobam as ações e movimentações em sincronia com a música, mas que não são coreografias em si - e as coreografias - que são as ações altamente organizadas por técnicas de dança e são geralmente a forma mais precisa e intensificada de expressão física em um musical.

Esses níveis de comportamento no palco compartilham um valor comum. Todas são expressões externas da ação interna dos personagens. O que os personagens sentem um pelo outro e fazem para afetar um ao outro é manifestado na ação do palco. Então, vemos os resultados da ação interna no que os personagens fazem no palco. Nós não apenas ouvimos sobre isso ou intuimos sua ação interna. Seja nas interações mais mundanas ou em números espetacularmente produzidos, vemos comportamentos físicos que expressam relacionamentos mutáveis, busca de objetivos, encontros com obstáculos e todas as outras maneiras pelas quais o comportamento humano evolui e interage<sup>96</sup> (DEER, 2014, p. 116 - 117).

Deste modo, a preparação do performer proposta nas universidades e centros de treinamento precisa atender a todas essas demandas do *Teatro Musical* na contemporaneidade. E é muito importante também que essas instituições criem a noção da importância da continuidade do treinamento da interpretação, do canto e da dança após a conclusão dos seus cursos. Especialmente com relação à interpretação. É muito comum

---

<sup>95</sup> Livre tradução de: “All good acting lives in individual moments of internal and external reaction to what has just happened. It’s interesting that the same actors, director, choreographer or musical director who wouldn’t hesitate to refine a four-note musical phrase or simple dance passage for half an hour might not feel comfortable applying the same attention to the acting aspects of the same sequence. Actors and directors sometimes fear they’ll crush the spontaneity of a scene if they work in too much detail. This is only true if your goal is to eliminate the life of a scene. The real goal of detailed work is to excite the emotional life and journey of the scene step by step, stimulating multiple choices for each moment and selecting the best. Once you’ve done this kind of close editing, you can return to playing the scene in much larger chunks. Just as with music or dance polishing, the scene itself will now be more specific and, hopefully, compelling” (DEER, 2014, p. 156).

<sup>96</sup> Livre tradução de: “These levels of stage behavior share one common value. They are all external expressions of the internal action of the characters. What the characters feel about each other and do to affect each other is manifest in the stage action. So, we see the results of internal action in what the characters do onstage. We don’t just hear about it or intuit their internal action. Whether in the most mundane interactions or in spectacular production numbers, we see physical behavior that express changing relationships, pursuit of goals, encounters with obstacles and all the other ways that human behavior evolves and interacts” (DEER, 2014, p. 116 - 117).

veremos os dançarinos e cantores em constante diálogo e treinamento com seus professores, mas o mesmo não acontece com a atuação. Muitos atores saem das escolas e vão para o mercado e deixam de estudar, se contentando somente com a prática dos espetáculos. Se um cantor ou um dançarino param de treinar, logo os músculos apresentam os sinais de perda das suas habilidades. E o mesmo acontece com a interpretação, que não é exercitada e perdem-se as habilidades da mesma forma, conforme já mencionamos anteriormente neste trabalho.

O teatro é a única disciplina artística que não encoraja nem insiste na formação contínua de seus praticantes. O resultado: atores enferrujados ou inflexíveis que muitas vezes se sentem insatisfeitos ou sem inspiração. Qual músico, depois de se formar em um conservatório, presume que não precise praticar todos os dias? Que dançarino não faria aulas ou exercícios de barra regularmente? Que pintor, que cantor, que escritor não praticaria sua arte diariamente? E, no entanto, após a formatura de um programa de treinamento, os atores devem estar prontos para o mercado sem o compromisso de treinamento pessoal contínuo<sup>97</sup> (BOGART; LANDAU, 2005, p. 17).

Trazendo esta continuidade do treinamento para a nossa realidade tecnológica, o *STArt-ACB* entra como uma ferramenta para possibilitar a continuidade dos treinamentos do ator-cantor-bailarino, além de permitir a abertura para o diálogo e expansão dos treinamentos oferecidos nas universidades e centros de treinamento ao redor do mundo. O *software* possibilita justamente essa interação entre os alunos e os professores, bem como entre os profissionais e os diretores, possibilitando treinamentos e exercícios que podem dar continuidade ao que aprenderam em sala de aula.

No próximo capítulo vamos nos aprofundar nos processos de aprendizagem das habilidades no corpo do ator-cantor-bailarino, buscando entender como eles acontecem fisiologicamente em nossos organismos sob a perspectiva da *Neurociência* e sob o olhar de algumas teorias de aprendizagem que relacionamos com desenvolvimento das competências do performer. Além disso, buscaremos entender como as emoções podem exercer um papel importante no contágio e imersão da plateia a partir dos elementos trabalhados pelos profissionais de *Teatro Musical*, e como a tecnologia pode estar sendo acrescida em cada etapa do treinamento e da performance dos atores-cantores-bailarinos contemporâneos.

---

<sup>97</sup> Livre tradução de: “*The theater is the only artistic discipline that does not encourage or insist upon the ongoing training of its practitioners. The result: rusty or inflexible actors who often feel unsatisfied or uninspired. What musician, after graduating from a conservatory, would assume that s/he did not need to practice every day? What dancer would not take class or do bar exercises on a regular basis? What painter, what singer, what writer would not practice her/his art daily? And yet, upon graduation from a training program, actors are supposed to be ready for the marketplace without a commitment to ongoing personal training*” (BOGART; LANDAU, 2005, p. 17).



## CAPÍTULO 03 - O PROCESSO DE APRENDIZAGEM DAS HABILIDADES DO PERFORMER

---

Neste capítulo buscaremos entender o funcionamento do processo de aprendizagem das habilidades cognitivas no corpo humano, passando por algumas teorias de aprendizagem e pelo estudo da *Neurociência*, atrelando ao desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino e que, de alguma forma, podem servir de base para as funções e aplicações a serem implementadas no *STArt-ACB*. O objetivo é, a partir de um entendimento mais aprofundado da *Neurociência* na explicação do funcionamento dos processos cognitivos em nosso corpo e em nosso sistema nervoso, encontrar caminhos que possam auxiliar o aprendizado e a prática das habilidades do ator-cantor-bailarino através da observação, da repetição e da imitação de movimentos através do *software*. Elementos constituintes do processo de aprendizagem segundo a *Neurociência* e que podem ser encontrados no *STArt-ACB* como elementos estruturantes da prática das habilidades cognitivas do performer contemporâneo.

A ideia não é explicar detalhadamente como funcionam essas ligações neurais no cérebro e no sistema nervoso central como um todo, pois essa tarefa já está sendo desenvolvida nas pesquisas contemporâneas da *Neurociência*. Mas, a partir dos princípios já descobertos e explorados por esta área do conhecimento e pelas diversas teorias da aprendizagem, tentar entender e aplicar esses elementos no treinamento do ator-cantor-bailarino através do *STArt-ACB*, mesclando ciência, arte e tecnologia em prol do desenvolvimento de metodologias que possam ser canais efetivos de convergência entre essas diversas áreas do conhecimento. Com isso, o intuito final é o de melhor aproveitarmos desses conhecimentos na elaboração dos treinamentos, exercícios e *games* que serão disponibilizados no *software* para aprimorar o processo de treinamento e aquisição de habilidades cognitivas do ator-cantor-bailarino, a fim de utilizarmos a tecnologia de maneira sistematizada e proporcionarmos ferramentas de treinamento que se apropriem das inovações tecnológicas surgidas no cotidiano de nossa sociedade.



## Contextualização dos processos de aprendizagem na contemporaneidade

Procurar entender como funciona a aprendizagem no corpo humano é uma tarefa que ocorre pelo menos desde a Grécia Antiga, a contar de Sócrates e sua filosofia de que o homem deveria conhecer a si mesmo antes de tudo, até Platão com sua ideia de que as habilidades do homem foram adquiridas em um estágio anterior à vida em um mundo das ideias. Mas foi a partir do século XIX, com o desenvolvimento das disciplinas científicas, como a *Psicologia* - fortemente influenciada pelo pensamento filosófico -, que surgiram diversas teorias cognitivas - ou teorias de aprendizagem - com diferentes abordagens sobre os diversos aspectos relacionados aos processos de construção e desenvolvimento do conhecimento, o papel da educação e demais atividades relacionadas ao sujeito que aprende (NATEL, 2013).

Como existem diversas teorias sobre esse processo, não temos o objetivo de atingir um consenso entre elas, mas de analisar as que mais se aproximam das descobertas da *Neurociência* e dos caminhos que estamos desenvolvendo no *STArt-ACB* para a aquisição e para a prática das habilidades do ator-cantor-bailarino. E, assim, entender as motivações que levam à aprendizagem e às ferramentas que podem ser desenvolvidas no *software* para auxiliar neste processo de construção de conhecimento e de habilidades motoras a partir da interação digital com o *STArt-ACB*. O intuito é tentar compreender um pouco as complexidades da mente humana com relação ao ensino e aprendizagem para prover um ambiente digital que possa de fato possibilitar o aprendizado humano e a manutenção de suas habilidades.

De um modo geral, todas essas "definições" de aprendizagem se referem à aprendizagem cognitiva, àquela que resulta no armazenamento organizado de informações, de conhecimentos, na memória do ser que aprende, e esse complexo organizado é conhecido como estrutura cognitiva. Costuma-se distingui-la das aprendizagens afetiva e psicomotora, embora algumas experiências afetivas sempre acompanhem aprendizagens cognitivas e estas geralmente estejam envolvidas na aquisição de habilidades motoras. Quer dizer, a distinção é mais uma questão de foco: a aprendizagem cognitiva é a que focaliza a cognição, o ato de conhecer; a aprendizagem afetiva é a que trata mais de experiências tais como prazer e dor, satisfação ou descontentamento, alegria ou ansiedade; a aprendizagem psicomotora se ocupa mais de respostas musculares adquiridas por meio de treino e prática (MOREIRA, 1999, p. 13).

Para entender os processos de aprendizagem, é necessária uma constante avaliação dos métodos de ensinar e aprender, reconhecendo a existência de diversos estilos de aprendizagem e de técnicas que podem ser aplicadas a diferentes alunos, além de se levar em consideração os hábitos e valores culturais da sociedade na qual o indivíduo está inserido (NATEL, 2013). Além disso, é importante compreender também esta constante inovação tecnológica que

estamos vivendo como uma ferramenta que está presente nos processos de ensino e aprendizagem na contemporaneidade, e que podemos utilizá-la para uma melhor conexão e desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino neste mundo híbrido que mescla o presencial com o digital.

A motivação é um dos elementos primordiais na aquisição de conhecimento e no desenvolvimento de habilidades cognitivas. Se o estudante não se mantém motivado, acontece uma queda no investimento pessoal nas tarefas de aprendizagem, pois ele estudará pouco e, conseqüentemente, se desenvolverá pouco. A motivação pode ser intrínseca, quando a atividade relacionada ao aprendizado é valorizada por si mesma, sem nenhuma influência de fator externo, ou a motivação pode ser extrínseca, quando a pessoa realiza a determinada ação associada ao desenvolvimento de uma habilidade visando as conseqüências que ela acarreta, como a influência externa de uma recompensa ou para se evitar uma punição, por exemplo (BZUNECK; GUIMARÃES, 2007, p.01).

Logo, manter a motivação do estudante em uma atividade relacionada ao aprendizado está diretamente relacionado ao desenvolvimento das suas habilidades, sejam elas motivações intrínsecas ou extrínsecas. Relacionando com o *STArt-ACB*, a ideia é que possamos disponibilizar para os usuários tanto as atividades que possam motivar o ator-cantor-bailarino pela execução da atividade em si, como a execução de uma coreografia ou o aprendizado da harmonia de uma música, por exemplo, quanto as atividades motivadas extrinsecamente pelo ranqueamento e competitividade da categoria *game* disponibilizada no *software*.

Tantos os cognitivistas quanto os behavioristas desenvolveram uma teoria na qual a motivação se fundamenta no princípio do hedonismo, que afirma que os indivíduos buscam o prazer e se afastam do sofrimento. Para os behavioristas, a força que conduz o comportamento motivado está fora da pessoa, nasce de fatores extrínsecos que são soberanos a sua vontade. Dessa forma, existe uma ligação necessária entre o estímulo externo e a resposta comportamental. Assim, pelo esforço, ou recompensa, a motivação passa a ser vista como um comportamento reativo, que leva ao movimento (FERREIRA, 2015, p. 29).

Independentemente do tipo de motivação, o conceito do *STArt-ACB* é ser uma ferramenta que possibilite o interesse em aprender e em desenvolver as habilidades do ator-cantor-bailarino que se utilize da ferramenta. Este interesse em aprender e em desejar o conhecimento são características que nos fazem humanos e são essenciais no desenvolvimento das habilidades humanas (ARISTOTLE, 1996, p. ix). E possibilitar diversos caminhos que possam aguçar esse interesse pelo desenvolvimento do treinamento do ator-cantor-bailarino em um sistema digital é um dos principais motivadores da elaboração deste *software*.

Segundo Guattari e Rolnik (1996, p. 215 - 216), o desejo corresponde a todas as formas de vontade de viver, de criar, de amar, de inventar outra sociedade, outra percepção de mundo e outros sistemas de valores. O desejo estaria sempre ligado à produção e à construção de algo novo. Ao se motivar o ator-cantor-bailarino a desejar a aquisição e a prática de habilidades dentro desse novo sistema digital de treinamento, estaríamos estimulando a concepção de uma nova forma de se desenvolver e de se aprender técnicas de interpretação, canto e dança.

Neste sistema de treinamento digital proposto por esta pesquisa, serão disponibilizados diversos elementos que possibilitem o engajamento do ator-cantor-bailarino na execução das atividades artísticas propostas, com o intuito de trabalhar as suas habilidades em um ambiente digital que simule uma performance, possibilitando ao performer se envolver na atividade pelo prazer de se executar aquela ação, que simulará uma performance artística e a utilização de todas as suas habilidades físicas e artísticas nestas atividades.

A alegação de Aristóteles, então, é que os seres humanos são, por natureza, propensos a se engajar na criação de semelhanças e a responder a semelhanças com prazer, e ele explica esse instinto com referência a seu desejo inato por conhecimento. Uma semelhança é (por definição) a semelhança *de* alguma coisa; para participar da atividade de fazer e responder à semelhança, devemos reconhecer a relação entre a semelhança e seu objeto. Isso envolve e satisfaz o desejo de exercitar nosso poder distintivamente humano de compreensão e é, portanto, prazeroso<sup>98</sup> (HEATH apud ARISTOTLE, 1996, p. xiii).

### **Teorias de aprendizagem e o treinamento digital do ator-cantor-bailarino**

A partir do desejo de desenvolvimento e da prática das habilidades do performer contemporâneo, o *STArt-ACB* se apresenta como uma ferramenta digital que vem justamente proporcionar diversos caminhos para o ator-cantor-bailarino se engajar em um treinamento pessoal e que atenda às suas necessidades dentro da multiplicidade artística de suas competências. Dentro desses caminhos voltados para a produção e construção do conhecimento e do desenvolvimento das habilidades dos atores-cantores-bailarinos, perpassamos por algumas teorias de aprendizagem em busca de elementos que pudessem ser aprofundados e adaptados à relação digital com o *software*. Como já mencionado

---

<sup>98</sup> Livre tradução de: “*Aristotle’s contention, then, is that human beings are by nature prone to engage in the creation of likenesses, and to respond to likenesses with pleasure, and he explains this instinct by reference to their innate desire for knowledge. A likeness is (by definition) a likeness of something; to take part in the activity of making and responding to likeness we must recognize the relationship between the likeness and its object. This engages and satisfies the desire to exercise our distinctively human power of understanding, and is therefore pleasurable*” (HEATH apud ARISTOTLE, 1996, p. xiii).

anteriormente, o objetivo não é qualificar as teorias nem muito menos convergir todas elas em uma única metodologia de trabalho, mas sim proporcionar um ambiente digital de múltiplas possibilidades de desenvolvimento e aprendizado das habilidades do performer contemporâneo, que já se relaciona com os dispositivos tecnológicos em grande parte de sua rotina, inclusive em seus treinamentos artísticos.

Com o intuito de contextualizar o leitor à associação que fiz em minha dissertação de mestrado das habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* com a *Teoria das Inteligências Múltiplas* proposta por Gardner, iniciamos com um breve resumo desta associação - e que pode ser encontrado com mais aprofundamento em meu trabalho anterior -, além de apresentarmos as relações com o *STArt-ACB* e o desenvolvimento dessas habilidades neste ambiente digital.

A teoria de aprendizagem de Gardner (2011, 2006, 1999, 1993) propõe a existência de oito inteligências consideradas como ferramentas de aprendizado, resolução de problemas e criatividade: 1 - *Inteligência Verbal-Linguística*, que se relaciona com o uso da linguagem e as formas de expressão do ser humano a partir das palavras faladas e escritas para expressar e avaliar significados complexos; 2 - *Inteligência Musical*, cujos elementos principais são uma maior sensibilidade para a entonação, a melodia, o ritmo e o tom dentro da música, além da utilização desses elementos para a expressão e comunicação; 3 - *Inteligência Lógico-Matemática*, na qual as habilidades de calcular, quantificar, considerar proposições, hipóteses e realizar operações matemáticas complexas são destacadas, tendo uma aproximação com um pensamento científico mais aguçado; 4 - *Inteligência Visuoespacial*, com o destaque na capacidade para pensar de maneiras tridimensionais, permitindo que o indivíduo perceba as imagens externas e internas, recrie-as, transforme-as ou modifique-as, além de movimentar a si mesmo e aos objetos através do espaço; 5 - *Inteligência Cinestésico-Corporal*, cujo foco está no desenvolvimento das diversas habilidades físicas, motoras e no uso do corpo como ferramenta de expressão e comunicação; 6 - *Inteligência Intrapessoal*, que refere-se à capacidade para construir uma percepção acurada de si mesmo e para usar esse conhecimento no planejamento e no direcionamento de sua vida pessoal; 7 - *Inteligência Interpessoal*, na qual a capacidade de compreender as outras pessoas e interagir com elas é desenvolvida, em especial entre os humores, temperamentos, motivações e intenções do outro; e 8 - *Inteligência Naturalista*, que consiste na capacidade em se observar padrões da natureza, identificando e classificando objetos e compreendendo os sistemas naturais e aqueles criados pelo homem.

Considerando essa classificação das *Inteligências Múltiplas* e suas especificidades, tracei no mestrado um paralelo dessas inteligências com as habilidades exigidas dos atores-

cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, com o objetivo de norteá-los a entender melhor o tipo de treinamento que deveriam buscar e quais habilidades individuais precisariam de uma maior ou menor quantidade de treinamento, buscando compreender quais inteligências estariam ligadas a cada uma dessas habilidades (MUNDIM, 2014, p. 86 - 100).

De forma resumida, no caso da interpretação, o ator-cantor-bailarino estaria diretamente relacionando o desenvolvimento desta habilidade em seu treinamento com a *Inteligência Verbal-Linguística*, com a *Inteligência Interpessoal* e com a *Inteligência Intrapessoal*. Na dança, estariam diretamente relacionando esta habilidade em seu treinamento com o desenvolvimento da *Inteligência Cinestésico-Corporal* e da *Inteligência Visuoespacial*. E no caso das habilidades do Canto, este profissional estaria diretamente relacionando com o desenvolvimento da *Inteligência Musical* em seu treinamento.

Para mesclar as habilidades de interpretação, dança e canto, o ator-cantor-bailarino teria então que desenvolver um trabalho de aprendizado e união dessas inteligências, a ponto de conseguir executar todas as habilidades simultaneamente. Com isso, das oito inteligências definidas por Gardner, o ator de *Teatro Musical* necessitaria desenvolver diretamente ao menos seis dessas habilidades para um desempenho técnico considerável nos espetáculos desta vertente teatral. No caso, separei as inteligências entre as habilidades de interpretação, canto e dança de uma forma didática apenas. Como diz o próprio Gardner, as *Inteligências Múltiplas* estão sempre se mesclando e muito raramente existe a total separação delas, existindo apenas o foco de atenção em determinada inteligência durante o aprendizado.

No sistema de treinamento proposto neste trabalho, a ideia é possibilitar ao usuário o desenvolvimento de várias dessas inteligências enquanto se utiliza do *STArt-ACB*. Espera-se que ele possa aprender e desenvolver novas habilidades de dança, de canto, de interpretação e de *Teatro Musical*, com a possibilidade de unir tudo ao mesmo tempo, além de ter o desenvolvimento de suas habilidades monitorado pelo sistema, proporcionando uma aprendizagem significativa a partir dos conhecimentos prévios do usuário e de um acompanhamento de seu progresso ao longo das etapas do *software*. Com a adaptabilidade do sistema para usuários de vários níveis de habilidades e conhecimentos, o *software* estaria proporcionando esta aprendizagem de uma forma personalizada a cada usuário.

Relacionando com as *Inteligências Múltiplas* necessárias ao desenvolvimento das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, esse envolvimento de todo o nosso corpo na relação com o *STArt-ACB* reflete diretamente no aprendizado das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino. Especialmente quando relacionamos aos movimentos aprendidos ou à produção vocal - ao alcançar o domínio de uma técnica específica -, na qual não apenas os

músculos estão envolvidos na aprendizagem, mas também a mente, que estaria responsável por apreender todo esse desenvolvimento, tomando consciência a ponto de conseguir repetir essa habilidade aprendida.

Ainda trazemos brevemente conceitos específicos de algumas outras teorias de aprendizagem que possam suscitar elementos para serem associados ao *STArt-ACB* no desenvolvimento de caminhos para a prática e o aprendizado das habilidades do performer neste ambiente digital. O objetivo não é realizar uma análise completa de todos os conceitos por detrás das teorias, nem mesmo nos aprofundarmos em seus fundamentos por completo, mas agregar alguns elementos dessas teorias que possam ser trabalhados através do *STArt-ACB* no aprendizado e no desenvolvimento das habilidades ligadas ao ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*.

Como, por exemplo, a teoria da zona de desenvolvimento proximal proposta por Lev Vygotsky, na qual o desenvolvimento humano estaria definido pela interiorização dos instrumentos e signos a partir do auxílio de outro indivíduo. Uma atividade entendida como mediação, em que o emprego de instrumentos e signos representa a unidade essencial de construção da consciência humana, entendida como contato social consigo mesmo:

O conceito de zona de desenvolvimento proximal é talvez o conceito mais original e de maior repercussão, em termos educacionais, da teoria de Vygotsky. Trata-se de uma espécie de desnível intelectual avançado dentro do qual uma criança, com o auxílio direto ou indireto de um adulto, pode desempenhar tarefas que ela, sozinha, não faria, por estarem acima do seu nível de desenvolvimento (OSTERMANN; CAVALCANTI, 2010, p. 26 - 27).

Ou seja, para Vygotsky, não basta o indivíduo possuir todo o aparato biológico da espécie para realizar uma tarefa se ele não participa de ambientes e práticas específicas que propiciem esta aprendizagem. Por si só, a criança não estaria apta a se desenvolver com o passar do tempo, pois ela não teria instrumentos para percorrer sozinha o caminho do desenvolvimento - que está diretamente ligado às experiências a que foi exposta pelo auxílio direto ou indireto de um adulto. Assim, podemos pensar no *STArt-ACB* como sendo esse elemento que propicia a aprendizagem através de um auxílio externo para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino, que pode ser realizado tanto pela própria automatização do *software* quanto pelas conexões síncronas ou assíncronas dos sistemas de *feedback* proporcionadas pelo aplicativo, nas quais os professores especializados podem ser acionados para intermediar esse processo de desenvolvimento de habilidades em um ambiente digital que conecta profissionais do mundo inteiro.

Esta relação entre o ator-cantor-bailarino e o *software* neste processo de *feedback*, tanto pela própria automatização do sistema quanto pela interação entre um professor e um

aluno através do aplicativo, também nos remete à um conceito específico da teoria de Burrhus Skinner: o conceito de comportamento operante. Skinner considera o professor como um dos principais elementos para a aprendizagem dos sujeitos, sendo um facilitador e acelerador do processo de aquisição de conhecimento (MOREIRA, 1999, p. 59). Dentro do *STArt-ACB*, o sistema cumpriria esse papel de auxiliar o ator-cantor-bailarino dentro das possibilidades de aprendizado propiciadas pelo *software*, não sendo esperado de forma alguma que o sistema substitua totalmente a presença de um professor no processo de ensino das habilidades associadas ao *Teatro Musical*, mas que possibilite uma máxima absorção de conhecimento e desenvolvimento de competências que o usuário possa vir a ter a partir da utilização do sistema - além da aproximação *online* entre o aluno e um professor especializado por intermédio do aplicativo.

Desta forma, no *STArt-ACB*, as etapas do desenvolvimento seriam apresentadas de acordo com a instrução programada, sendo uma possibilidade de aplicação do enfoque skinneriano, cujos princípios podem ser assim apresentados: 1 - pequenas etapas, nas quais a informação é apresentada por meio de um grande número de pequenos e fáceis desafios, facilitando a emissão de respostas a serem reforçadas e diminuindo a probabilidade de se cometer erros; 2 - resposta ativa, com o aluno aprendendo melhor ao participar ativamente da aprendizagem; 3 - verificação imediata de suas respostas, melhorando seu aprendizado; 4 - ritmo próprio de cada aluno, que trabalha tão rápida ou lentamente quanto desejar; 5 - teste do programa por meio da atuação do aluno, refletindo diretamente nas respostas do estudante (MOREIRA, 1999, p. 59 - 60).

Sob esta perspectiva, tanto Vygotsky quanto Skinner veem no professor uma figura elementar no aprendizado e no desenvolvimento humano. Poderíamos então considerar o *software* automatizado dentro do *STArt-ACB* como essa figura facilitadora do acompanhamento das etapas de desenvolvimento dentro do aplicativo, uma vez que o programa também possibilita uma prática autodidata do ator-cantor-bailarino que deseja utilizar o sistema para ampliar o seu desenvolvimento artístico - sem a pretensão de ser um substituto da figura do professor, mas possibilitando uma ferramenta de orientação para um usuário que não tem acesso a um profissional “ao vivo” para lhe auxiliar em seu treinamento, por exemplo.

Entretanto, uma situação não exclui a outra, sendo o *software* projetado tanto para ser utilizado pelo profissional autodidata quanto para ser utilizado com o acompanhamento de um professor. Acompanhamento este que pode ser tanto presencialmente quanto *online*, sendo possível também avaliar o desempenho do ator-cantor-bailarino a partir dos vídeos que ficam

gravados no sistema, bem como a partir dos dados gerados pelo *software* a partir da comparação 3D entre o usuário e o avatar<sup>99</sup> do programa.

Dependendo do empenho e da capacidade do aluno de autoavaliação, este papel do professor de ser o intermediário no processo de ensino e aprendizagem poderia ser desempenhado tanto pela combinação da análise automática realizada pelo sistema somada à sua propriocepção - a partir de sua análise ao observar o vídeo que registrou seu desempenho -, quanto por um professor real que seria o responsável por conduzir e acompanhar o estudante no desenvolvimento de suas atividades dentro do *STArt-ACB*. O *software* proposto permite ambas as possibilidades e seu intuito primordial é possibilitar novas formas de se recorrer à tecnologia para aprimorar o desenvolvimento de habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino que o utilizar, seja com o acompanhamento de um professor ou pela utilização autodidata.

Outro elemento que podemos atrelar às especificidades do *STArt-ACB* é com relação à teoria de David Ausubel (2000), cujo conceito central é o de aprendizagem significativa, um processo através do qual uma nova informação se relaciona de maneira não arbitrária e substantiva a um aspecto relevante da estrutura cognitiva do indivíduo. Neste processo, a nova informação interage com uma estrutura de conhecimento específica, a qual Ausubel chama de "subsunçor", existente na estrutura cognitiva de quem aprende. O "subsunçor" é um conceito, uma ideia ou uma proposição já existente na estrutura cognitiva, capaz de servir de "ancoradouro" a uma nova informação, de modo que ela adquira, assim, significado para o indivíduo: a aprendizagem significativa ocorre quando a nova informação "ancora-se" em conceitos relevantes preexistentes na estrutura cognitiva.

Para ser melhor apreendida, Ausubel sugere que as novas informações sejam introduzidas por organizadores prévios, de modo a facilitar a interação com os conceitos "subsunçores" já existentes na estrutura cognitiva do aprendiz. Esses organizadores prévios seriam materiais introdutórios apresentados antes do material que está sendo ensinado, com o objetivo de facilitar o aprendizado a partir de ideias estreitamente relacionadas (AUSUBEL apud MOREIRA, 1999, p. 11). No *software*, as etapas de treinamento estariam diretamente ligadas a esse conceito, nas quais cada ator-cantor-bailarino passaria por processos individuais de aprendizagem, baseado na sua habilidade prévia. O avanço dentro do *STArt-ACB* precisa necessariamente da conclusão de etapas anteriores com sucesso, especialmente nas atividades

---

<sup>99</sup> *Avatar* - substantivo masculino (...) 3. [informática] ícone gráfico escolhido por um usuário para o representar em determinados jogos e comunidades virtuais (PRIBERAM, 2018).



automatizadas pelo aplicativo e que se baseiam na adaptabilidade das atividades de acordo com a avaliação prévia das habilidades do usuário.

Delimitar os “subsunçores” e, conseqüentemente, o saber significativo de cada usuário, é uma tarefa bastante complexa, especialmente por se tratar de dimensões pessoais e individuais do saber, além de conter a dimensão do inconsciente neste processo (GAGNON, 2015, p. 79 - 80). No caso das habilidades cognitivas prévias do ator-cantor-bailarino ao utilizar o *STArt-ACB*, as ações, movimentos corporais e produção vocal durante a utilização nas atividades disponíveis serviriam de base comparativa para a delimitação de um treinamento específico para aquele performer a partir dessas avaliações. E, de acordo com as comparações de seus desempenhos ao longo do treinamento, o *software* avaliará o desenvolvimento de suas habilidades e proporá novos caminhos que podem ser ligados à informação e à capacidade prévia adquirida ou preexistente em seu corpo.

Segundo Ausubel, este tipo de aprendizagem é, por excelência, o mecanismo humano para adquirir e reter a vasta quantidade de informações de um corpo de conhecimentos, envolvendo, principalmente, a aquisição de novos significados a partir do material de aprendizagem apresentado em associação com os elementos preexistente da estrutura de conhecimento do aprendiz. Ele pressupõe que o próprio material de aprendizagem possa estar relacionado de forma não-arbitrária (plausível, sensível e não aleatória) e não literal com qualquer estrutura cognitiva apropriada e relevante (ou seja, que possui significado “lógico”) e que a estrutura cognitiva particular do aprendiz contenha ideias ancoradas relevantes, com as quais se possa relacionar o novo material. A interação entre novos significados potenciais e ideias relevantes na estrutura cognitiva do aprendiz dá origem a significados verdadeiros ou psicológicos. Devido à estrutura cognitiva de cada aprendiz ser única, todos os novos significados adquiridos são, também eles, obrigatoriamente únicos. Caso não exista uma relação com um conceito “subsunçor”, ele defende que a aprendizagem se torna mecânica e é logo esquecida.

A aprendizagem por recepção significativa é, por inerência, um processo ativo, pois exige, no mínimo: (1) o tipo de análise cognitiva necessária para se averiguarem quais são os aspectos da estrutura cognitiva existente mais relevantes para o novo material potencialmente significativo; (2) algum grau de reconciliação com as ideias existentes na estrutura cognitiva - ou seja, apreensão de semelhanças e de diferenças e resolução de contradições reais ou aparentes entre conceitos e proposições novos e já enraizados; e (3) reformulação do material de aprendizagem em termos dos antecedentes intelectuais idiossincráticos e do vocabulário do aprendiz em particular (AUSUBEL, 2000, p. 06).

O conhecimento seria então algo constantemente acrescido de novas informações que, associadas aos conceitos já previamente adquiridos, produziriam novos significados e novas

estruturas de conhecimento. Este novo conhecimento poderia, assim como toda nova informação produzida, ser armazenado na memória de curto prazo, na memória de longo prazo, ou até mesmo ser esquecido caso não venha a ser utilizado ou não tenha sido formado com base em pré-conhecimentos muito bem estabelecidos, gerando uma aprendizagem realmente significativa para o indivíduo.

Associando à aprendizagem não apenas conceitual, mas também prática, somados às *Inteligências Múltiplas* que possuímos, este trabalho também levanta a reflexão sobre o aprendizado das habilidades do ator-cantor-bailarino que estão associadas às respectivas etapas de aprendizado de cada habilidade, seja na área do canto, da dança ou da interpretação. Para o cantor, existem conhecimentos e habilidades prévias que são necessárias serem cumpridas, entendidas e dominadas pelo cantor que se fazem completamente indispensáveis para o aperfeiçoamento de suas habilidades e do desenvolvimento de sua *Inteligência Musical*. Antes de o cantor atingir determinadas virtuosas técnicas, ele precisa ter um amplo conhecimento e controle de todo o seu aparelho fonatório, da sua respiração, do fluxo de ar, da produção de determinadas notas, dentre outros.

E todo esse conhecimento e entendimento vêm seguidos de muito treino e muita prática. Um trabalho muscular de fortalecer e aprender a controlar certos músculos para conseguir produzir determinada habilidade técnica. E muito desse conhecimento é acumulativo e você necessariamente precisa entender e dominar um para o próximo passo fazer sentido. Como fazer um cantor que não consegue afinar uma nota ter o controle para reproduzir uma escala<sup>100</sup> com a voz? Ou esperar que um cantor que não consiga mudar facilmente de um semitom a outro possa ter um vibrato<sup>101</sup> controlado? São fundamentos que dependem de um conhecimento prévio para fazerem sentido e que precisam de um trabalho muscular realizado em etapas para se conseguir produzir novos sons e novas técnicas. Conhecimentos esses que, por mais que não sejam entendidos em seu consciente - como, por exemplo, cantores populares que nunca fizeram uma aula de canto (ou de anatomia para entender o fluxo de ar), mas que conseguem dominar muscularmente isso em seus corpos, mesmo que de forma inconsciente, e que cantam afinados e com um timbre e ritmo bem desenvolvidos -, tiveram a musculatura trabalhada de modo a passar por todas essas etapas em seu desenvolvimento.

---

<sup>100</sup> “Escala é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas” (MED, 1996, p. 86).

<sup>101</sup> “O vibrato pode ser definido como uma oscilação ou modulação regular na frequência de fonação, em um padrão aproximadamente senoidal. Essa modulação será mais regular quanto mais treinado for o cantor” (SUNDBERG, 2015, p. 225).

O mesmo vale para as outras áreas de conhecimento do treinamento do ator-cantor-bailarino. Na dança existem diversas questões que precisam ser aprendidas passo a passo: de noções básicas de coordenação motora até questões técnicas de determinado estilo de dança que necessita de um domínio corporal e de um desenvolvimento específico da *Inteligência Cinestésico-Corporal*. Se o bailarino não possui ainda um domínio rítmico do seu corpo, como esperar que ele viesse a conseguir reproduzir uma coreografia que exija uma sincronia com uma música ou com um tempo específico? Ou mesmo se ele ainda não consegue ficar no equilíbrio em uma perna só, não fará sentido esperar que ele domine a técnica de um duplo giro sem esse conhecimento e domínio prévio dessa habilidade.

A aprendizagem significativa não ficaria apenas no campo das inteligências *Cinestésico-Corporal* e *Musical*, mas englobaria todas as *Inteligências Múltiplas* e, conseqüentemente, abarcaria todas as habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* dentro do *STArt-ACB*. Ausubel destaca o processo de aprendizagem significativa como o mais importante na aprendizagem escolar. A ideia principal da teoria de Ausubel e suas implicações para o ensino e a aprendizagem podem ser resumidas na seguinte proposição: “se tivesse que reduzir toda a psicologia educacional a um só princípio, diria o seguinte: o fator isolado mais importante que influencia a aprendizagem é aquilo que o aprendiz já sabe” (OSTERMANN; CAVALCANTI, 2010, p. 22 - 23).

Partindo para a análise dos conceitos específicos da corrente humanista que podem ser aplicados ao *STArt-ACB*, encontramos em Carl Rogers um dos principais expoentes, onde associamos ao *software* objetivos que não se restringem apenas ao controle do comportamento, ao desenvolvimento cognitivo ou à formulação de um bom currículo, mas onde o foco primordial se encontra no crescimento pessoal do indivíduo que se utiliza do aplicativo. A abordagem humanista considera o aluno enquanto pessoa, em que o ensino deveria vir como um facilitador da sua autorrealização, visando à aprendizagem "pela pessoa inteira", que transcende e engloba as aprendizagens afetiva, cognitiva e psicomotora, propiciando o desenvolvimento de pessoas "plenamente atuantes". O objetivo educacional primordial deveria ser a facilitação da aprendizagem. Por esse ponto de vista, o único homem educado seria o homem que aprendeu a aprender e que aprendeu a adaptar-se e realizou mudanças, percebendo que nenhum conhecimento é seguro e que só o processo de buscar conhecimento dará alguma base para a sua segurança (OSTERMANN; CAVALCANTI, 2010, p. 24). A filosofia de aprendizagem de base humanista propõe um movimento que é conhecido atualmente como *Abordagem Centrada na Pessoa*, no qual a concepção de homem está alicerçada nos princípios da corrente humanista da *Psicologia*, que privilegia a

experiência subjetiva da pessoa, implicando que o conhecimento que se tem do outro surge a partir da compreensão do seu quadro de referências e de seu encontro com outras pessoas (CAPELO, 2000, p. 03).

Dentro desta perspectiva humanista, Rogers define aprendizagem como sendo uma "insaciável curiosidade" inerente ao ser humano e que a sua essência é que o foco está no processo e não no conteúdo da aprendizagem, em que o professor deve levar em conta que os alunos aprendem aquilo que para eles é significativo. Segundo o autor, o aprendizado só ocorre quando o aprendiz se desfaz do papel passivo no processo de treinamento e assume o controle ativo da produção de conhecimento, sendo de fundamental importância que o professor busque encontrar o fio condutor que orienta o aluno, indo ao encontro do que o aluno tenta compreender e, se necessário, reformular conhecimentos e o método de ensinar.

O objetivo primordial da *Abordagem Centrada na Pessoa* é o de que a aprendizagem deixe de estar centrada no professor e passe a estar centrada no aluno, entendendo-se que o ato de aprender é sempre um ato individual, no qual aquilo que se aprende adquire em cada pessoa um sentido e um significado próprios, sendo sempre diferentes em cada indivíduo, devendo ser levado em consideração pela pessoa do professor ao se elaborar suas aulas e suas atividades de ensino (CAPELO, 2000, p. 09 - 10). Nesse ponto que entra o *STArt-ACB*, em que o sistema de hipermídia adaptativa - que será melhor explicado mais à frente - avaliaria o desempenho individual de cada ator-cantor-bailarino e disponibilizaria os treinamentos, exercícios e jogos por etapas, de acordo com o nível de desenvolvimento de cada performer. Os treinamentos serviriam às necessidades de cada ator-cantor-bailarino dos diversos níveis de *expertises* em interpretação, canto e dança, com o usuário sendo plenamente atuante no desenvolvimento de suas próprias habilidades.

Esta adaptabilidade do treinamento a partir do empenho pessoal de cada ator-cantor-bailarino nos remete também ao que Jean Piaget defende na corrente de aprendizagem cognitivista, em que a aprendizagem é vista como “o processo de aquisição de conhecimentos, habilidades e/ou atitudes por parte do aprendiz” (PIAGET; GRECO, 1974). Através de processos de assimilação e acomodação, o indivíduo moldaria o desenvolvimento de suas próprias habilidades a partir de um processo de compreensão, transformação, armazenamento e uso da informação envolvida na cognição. O esquema de assimilação é construído a partir de uma incorporação de um esquema de ação em sua mente. E quando a mente não consegue assimilar uma determinada situação, ela desiste de aprender ou se modifica para se acomodar à nova informação e construir novos esquemas de assimilação, promovendo com isso o desenvolvimento cognitivo do indivíduo:

Só há aprendizagem quando o esquema de assimilação sofre acomodação. A mente, sendo uma estrutura para Piaget, tende a funcionar em equilíbrio. No entanto, quando este equilíbrio é rompido por experiências não assimiláveis, a mente sofre acomodação a fim de construir novos esquemas de assimilação e atingir novo equilíbrio. Este processo de reequilíbrio é chamado de “equilíbrio majorante” e é o responsável pelo desenvolvimento mental do indivíduo. Portanto, na abordagem piagetiana, ensinar significa provocar o desequilíbrio na mente da criança para que ela, procurando o reequilíbrio, se reestruture cognitivamente e aprenda. (...) A ideia de ensino reversível é outra implicação da teoria de Piaget. Ensinar é provocar o desequilíbrio, mas este não pode ser tão grande a ponto de não permitir a “equilíbrio majorante” que levará a um novo equilíbrio. Assim, se a assimilação de um tópico requer um grande desequilíbrio, o professor deve introduzir passos intermediários para reduzi-lo. Ensino reversível não significa eliminar o desequilíbrio e sim passar de um estado de equilíbrio para outro através de uma sucessão de estados de equilíbrio muito próximos, tal como em uma transformação termodinâmica reversível (OSTERMANN; CAVALCANTI, 2010, p. 21 - 22).

Deste modo, esta adaptabilidade do *STArt-ACB* promove um ambiente digital estimulante para os diversos níveis de usuários, desde os mais experientes até os iniciantes. Como o esquema de exercícios e treinamento serão apresentados para cada usuário de acordo com o seu desempenho e com a análise de suas habilidades, a ideia é que isto promova um desenvolvimento gradual das habilidades dos atores-cantores-bailarinos, respeitando o ritmo de cada um e ao mesmo tempo incentivando esta reestruturação da mente em busca de um novo “equilíbrio”, a fim de promover o desenvolvimento e aprendizado das habilidades dos performers que utilizarão o *software*.

### ***Neurociência: conceitos e relações nos processos de aprendizagem***

Durante o desenvolvimento da pesquisa com os atores-cantores-bailarinos, uma das questões que surgiram a respeito do processo de aprendizagem foi com relação a como esse processo de aquisição de novas habilidades acontece em nosso corpo. Não apenas do ponto de vista teórico, mas também em termos práticos e científicos: a curiosidade a respeito do funcionamento do nosso cérebro, do nosso sistema nervoso e muscular nesse sistema de aquisição de novas habilidades e de treinamento para o aprimoramento delas acabou abrindo um caminho para a pesquisa se enveredar no campo da *Neurociência* e no funcionamento da fisiologia humana na aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino.

A *Neurociência* abarca uma ampla gama de disciplinas, que são agrupadas em cinco grandes áreas neurocientíficas: a *Neurociência* molecular, que tem como objeto de estudo as diversas moléculas de importância funcional no sistema nervoso e em suas interações; a

*Neurociência* celular, que aborda o estudo da estrutura e da função das células do sistema nervoso; a *Neurociência* sistêmica, que considera os agrupamentos celulares em diversas regiões do sistema nervoso e que constituem sistemas funcionais, como o visual, auditivo e o motor; a *Neurociência* comportamental, que se dedica a estudar as estruturas neurais que produzem comportamentos e outros fenômenos psicológicos como, por exemplo, o sono, os comportamentos sexuais e os emocionais; e a *Neurociência* cognitiva, que trata das capacidades mentais mais complexas como a linguagem, a autoconsciência e a memória (LENT, 2010, p. 06).

Na segunda metade da década de 1950, um grupo de psicólogos, cientistas da computação interessados em inteligência artificial e linguistas - com mais destaque, Chomsky - fundaram o campo da ciência cognitiva para estudar a aquisição e processamento do conhecimento de maneira multifacetada; (...) Essa nova abordagem para entender e manipular o armazenamento e as operações da informação forneceria novas maneiras de pensar - e novas metáforas para - a forma como pensamos<sup>102</sup> (BLAIR, 2008, p. 10).

Segundo Lent (2010, p. 06), recentemente outras áreas do conhecimento têm se interessado pelo sistema nervoso, como a engenharia (alinhados à *Robótica* e à *Inteligência Artificial* da computação, na projeção de robôs com arquitetura projetada de acordo com os conceitos originados da *Neurociência*), a arte gráfica e a programação visual (pela necessidade de dominar conceitos modernos sobre a percepção visual das cores, do movimento, etc.), além da educação e da pedagogia (interessados em saber como o sistema nervoso exerce a capacidade de selecionar e armazenar informações, atributo importante dos processos de aprendizagem).

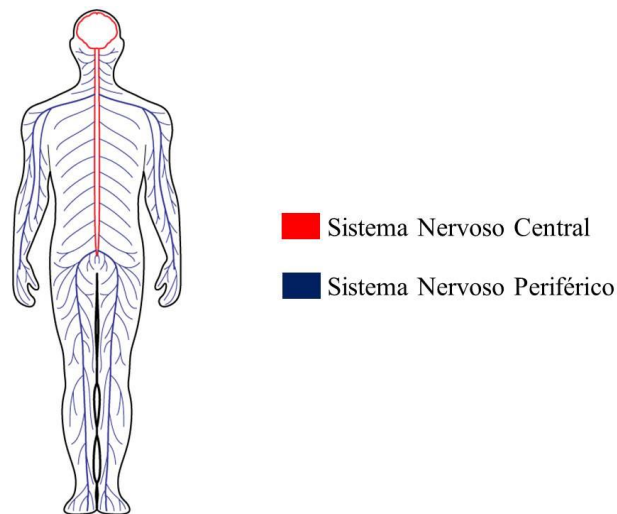
Analisar esse funcionamento do sistema nervoso no processo de aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino nos levou a compreender melhor o processo de treinamento no *Teatro Musical*, em especial no que diz respeito às múltiplas habilidades que precisam ser executadas simultaneamente pelo performer. Para chegarmos a esse entendimento do sistema nervoso e da automação de processos cognitivos, vamos iniciar explicando como funciona a divisão do sistema nervoso, passando pelos processos de armazenamento de informações, até chegarmos ao funcionamento da aprendizagem motora das habilidades do ator-cantor-bailarino.

O sistema nervoso do corpo humano é dividido em sistema nervoso central (que reúne as estruturas situadas dentro do crânio e da coluna vertebral) e o sistema nervoso periférico

---

<sup>102</sup> Livre tradução de: “In the latter half of the 1950s, a group of psychologists, computer scientists interested in artificial intelligence, and linguists - most prominently, Chomsky - founded the field of cognitive science in order to study the acquisition and processing of knowledge in a multifaceted way; (...) This new approach to understand and manipulating the storage and operations of information would provide new ways of thinking about - and new metaphors for - how we think” (BLAIR, 2008, p. 10).

(compreendendo o restante das estruturas distribuídas pelo organismo), ambos constituídos de neurônios e gliócitos (*Figura 8*). Os neurônios são responsáveis pela transmissão e processamento de sinais e os gliócitos desempenham tanto as funções de infraestrutura, quanto as de processamento da informação: nutrem, dão sustentação mecânica, controlam o metabolismo dos neurônios e ajudam a construir o tecido nervoso durante o desenvolvimento, regulando a transmissão sináptica entre os neurônios. Os neurônios comunicam-se através de estruturas chamadas sinapses, que consistem cada uma delas em uma zona de contato entre dois neurônios, ou entre um neurônio e uma célula muscular, e são responsáveis pelo processamento das informações que chegam ao sistema nervoso. Apesar da enorme conectividade e interação entre as diversas regiões nervosas, cada parte é responsável pela sua função, o que nos permite executar diversas ações ao mesmo tempo, como o falar, o olhar, a nossa motricidade nos mantendo em pé, as emoções e memórias, dentre todas as outras funções conscientes e inconscientes que são controladas e coordenadas pelo sistema nervoso, possibilitando toda essa integração entre as partes coordenadamente (LENT, 2010, p. 04).



**Figura 8 - Sistema Nervoso Central e Sistema Nervoso Periférico**<sup>103</sup>

A conexão do sistema nervoso com nosso sistema motor nos possibilita entender o papel dos neurônios na aquisição e desenvolvimento das habilidades motoras nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos. O sistema motor possui quatro elementos de operação: os efetadores, que realizam os movimentos; os ordenadores (neurônios motores ou *motoneurônios* da medula e do tronco encefálico), responsáveis por comandar os efetadores; os controladores, que zelam pela execução correta dos comandos motores; e os planejadores, responsáveis pelas sequências de comandos que produzem os movimentos voluntários complexos (LENT, 2010, p. 386). Estes *motoneurônios* seriam os responsáveis por armazenar

<sup>103</sup> Fonte da imagem: <https://brasilecola.uol.com.br/biologia/sistema-nervoso-periferico.htm> - acesso em outubro de 2018.

os movimentos corporais que conseguimos passar para o modo “automático”, a chamada “memória muscular”.

Não é difícil imaginar que o nosso organismo deve ter um sistema de controle da circulação do sangue capaz de enfrentar essas variações que a vida cotidiana impõe, e assim garantir o equilíbrio das funções. E também não é difícil estender o raciocínio a todas as esferas do funcionamento orgânico: o metabolismo de células e órgãos, a respiração, a digestão dos alimentos, e assim por diante. Tudo deve estar sob controle, de preferência um controle automático e inconsciente para que não precisemos nos preocupar com isso e possamos concentrar nossas atenções em outros aspectos da vida. De fato, esse controle automático existe, e recebe o nome de homeostasia (ou homeostase). O conceito de homeostasia foi criado pelo eminente fisiologista americano Walter Cannon (1871-1945), e refere-se à permanente tendência dos organismos de manter uma certa constância do meio interno. É o que Cannon denominou "sabedoria do corpo" (LENT, 2010, p. 501).

Estes movimentos automatizados vão desde as funções automáticas do corpo, como a digestão, o piscar dos olhos e os batimentos do coração até os movimentos coordenados aprendidos e desenvolvidos, como as habilidades motoras de andar de bicicleta, por exemplo. Após o aprendizado e desenvolvimento de determinada habilidade, a memória corporal é capaz de realizar o movimento sem a necessidade de toda a atenção do cérebro para a execução da tarefa. O mesmo acontece com o canto ou a dança no treinamento do ator-cantor-bailarino: após o aprendizado das habilidades, conseguimos automatizar os movimentos para serem controlados pela medula, “liberando” o cérebro para focar sua atenção na interpretação.

As utilizações dessas funções do sistema nervoso estão diretamente ligadas ao treinamento do ator-cantor-bailarino no desenvolvimento de suas habilidades e no estudo de uma determinada cena, música e/ou coreografia. Por mais que sejamos diferentes uns dos outros, o processo de aquisição e desenvolvimento de habilidades motoras seguem os mesmos princípios e, mesmo que os processos de aprendizado e automação sejam peculiares a cada ator-cantor-bailarino, passamos pelos mesmos processos de aprendizado, repetição, retenção da informação e automação do movimento. Esses processos de armazenamento das informações e habilidades são de responsabilidade da função da memória no sistema nervoso, que, como falamos, acontece inclusive nos *motoneurônios*, que popularmente chamamos de “memória muscular”.

Nos termos mais básicos, a memória é um evento neuroquímico - a ativação de um padrão neural. Dado que a padronização neural é um processo de experiência, existem semelhanças importantes entre memória e aprendizagem. Ambos funcionam consciente ou inconscientemente de várias formas, sejam sinápticas, cinestésicas, sensoriais ou cognitivas. A ativação de qualquer memória ou pedaço de aprendizado é feita através do disparo de um conjunto de conexões neurais. Ver a memória como um tipo de aprendizagem, um tipo de padronização e processamento da experiência,



poderia facilitar um sentido mais dinâmico e ativo do uso de experiências passadas pelo ator<sup>104</sup> (BLAIR, 2008, p. 70).

De acordo com Lent (2010, p. 644), são vários os processos da memória, sendo o primeiro deles o processo de aquisição (aprendizagem), seguindo-se pela retenção durante tempos variáveis, para serem futuramente recuperadas e utilizadas (a curto ou longo prazo). As memórias podem ser divididas em memórias implícitas (como a memória dos hábitos, procedimentos e regras, de representação perceptual, da aprendizagem associativa e da não associativa, e de todas formas de memória que não precisam ser descritas com palavras para serem evocadas), memórias explícitas (que costumam ser descritas com palavras ou outros símbolos, e consiste na memória dos fatos que ocorrem ao longo do tempo e na memória dos conceitos atemporais) e memórias operacionais (que nos serve para a utilização rápida no raciocínio e no planejamento do comportamento).

Estes processos da memória são chamados de mnemônicos e se caracterizam em sua primeira instância de aquisição como a entrada de um evento nos sistemas neurais ligados à memória. Para o nosso sistema nervoso, um evento é qualquer coisa memorizável, como um objeto, um som, um acontecimento, um pensamento, uma emoção e/ou uma sequência de movimentos. Sejam originados pelo mundo externo e conduzidos ao sistema nervoso através dos sentidos ou originados de nossos próprios pensamentos e emoções. E pela multiplicidade e complexidade desses eventos, eles podem ser retidos por alguns segundos ou perdurarem por uma vida inteira, sendo normalmente selecionados por alguns aspectos mais relevantes para a cognição, mais marcantes para a emoção, mais focalizados pela nossa atenção, mais fortes sensorialmente, ou simplesmente priorizados por critérios desconhecidos. Os outros eventos são esquecidos e poucos ficam disponíveis para o processo mnemônico da evocação (ou lembrança), no qual temos acesso à informação armazenada para utilizá-la mentalmente na cognição e na emoção, por exemplo, ou para exteriorizá-la através do comportamento (LENT, 2010, p. 646 - 647).

Já a nossa “memória muscular” está diretamente ligada à memória de procedimentos, que é armazenada pela repetição e fica registrada a ponto de executarmos sem precisar pensar muito nos movimentos que precisamos fazer a cada momento da execução da ação. Como amarrar os cadarços no sapato, que aprendemos por repetição quando somos crianças e que

---

<sup>104</sup> Livre tradução de: “*In the most basic terms, a memory is a neurochemical event - the activation of a neural pattern. Given that neural patterning is a process of experience, there are key similarities between memory and learning. Both function consciously or unconsciously in a range of ways, whether synaptic, kinesthetic, sensory, or cognitive. The activation of any memory or bit of learning is done through the firing of a set of neuronal connections. Viewing memory as a kind of learning, a kind of patterning and processing of experience, could facilitate a more dynamic and active sense of the use of past experiences by the actor*” (BLAIR, 2008, p. 70).

depois executamos a ação automaticamente sem pensarmos em cada etapa do processo. Essa memória, depois de consolidada, é muito difícil de ser esquecida e é conhecida como a memória dos hábitos, habilidades e regras (LENT, 2010, p. 668 - 669).

Habilidades que podem ser automatizadas pelo processo da repetição, como as habilidades do ator-cantor-bailarino, ativam diversas áreas do cérebro e do sistema nervoso central no processo de aprendizagem. Mas depois de aprendidas, essas habilidades são consolidadas pela memória de procedimentos e podem ser automatizadas, ficando a cargo da medula espinhal e dos membros utilizados no movimento, que armazenam essa “memória corporal”, liberando o cérebro para se concentrar em outras coisas.

A variedade e complexidade observada nos movimentos humanos decorrem de várias possibilidades combinatórias do funcionamento seletivo de cada unidade motora individualmente. O aprendizado motor resulta de uma estrutura organizada hierarquicamente e da assimilação de padrões por repetição (MENDES, 2013, p. 57).

Ao automatizar algumas habilidades pelo processo de repetição, o ator-cantor-bailarino pode focar sua atenção em outros elementos das suas habilidades que exigem um foco maior de sua atenção. Por isso se faz necessário um treinamento intenso para o ator-cantor-bailarino, em uma prática diária para a automatização da sua técnica, a ponto de conseguir manter o seu foco em características e habilidades que exijam um pouco mais de atenção para manter o estado de *mimese* em cena, mantendo a cena viva mesmo quando muitas habilidades técnicas são exigidas ao mesmo tempo do performer.

Independentemente da atividade ou da habilidade que estiver sendo trabalhada, por mais simples que possa parecer, ela exige uma complexa sincronia de vários componentes do sistema nervoso e “a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada” (GARDNER apud MENDES, 2011, p. 30). E a repetição da execução dessas habilidades motoras resulta em certo nível de automatismo a partir da assimilação de padrões nessas repetições, que ficam armazenadas na “memória muscular” e podem ser acessadas em distintos momentos.

Ou seja, ao treinar uma técnica, você não condiciona seu músculo somente naquela situação do treinamento, mas o prepara para diversas outras situações em que aquela técnica pode ser utilizada. Como, por exemplo, o ator-cantor-bailarino que treina a técnica vocal de *belting*<sup>105</sup> em suas aulas de canto: ele automatiza aquela técnica e poderá aplicá-la não

---

<sup>105</sup> *Belting* “se refere ao gênero de canto presente nos musicais da Broadway. O *belting* é descrito como tenso e intenso, e apresenta uma articulação clara do texto, com prolongamento frequente da consoantes. (...) as altas pressões subglóticas empregadas se refletiriam no abdome e nas paredes abdominais, (...) o que causa uma sensação às vezes comparada à de um cinto (*belt*) firmemente ajustado. (...) O *belting* constitui, assim, uma

somente na música que estudou a técnica com seu professor de canto, mas em qualquer outra música ou até mesmo na palavra falada. Por isso o treinamento constante e automatização de algumas técnicas são importantes para o ator-cantor-bailarino, especialmente devido ao número de ações e técnicas que precisa executar ao mesmo tempo, fazendo-se necessário essa automatização de algumas dessas técnicas para que possa se focar principalmente na cena como um todo e na presença viva em cena, mesmo com tantos elementos técnicos correlacionados à sua performance.

Nos primeiros ensaios musicais, você quer considerar onde você respira durante suas músicas. Aprender uma nova música é como aprender uma nova peça de coreografia - os primeiros estágios são sobre memória muscular. A primeira vez que você canta uma música, seu corpo começa a lembrar. Começa a formar padrões de movimento habitual. Se você repetir esses padrões com bastante frequência, com o nível certo de exatidão, eles se tornarão familiares e, eventualmente, subconscientes. Em última análise, isso é o que permite que você performe uma música sem pensar em técnica - liberando sua atenção para a parte realmente sexy: a atuação<sup>106</sup> (HARVARD, 2013, p. 175).

Segundo Lent (2010, p. 736), esse controle de nossas ações voluntárias e das involuntárias (e automatizadas) é feito pelo córtex pré-frontal e determina a nossa atenção consciente aos elementos que precisam mais do foco do nosso sistema nervoso. O córtex pré-frontal é considerado o responsável pelo nosso comportamento inteligente e ele comunica-se com diversos sistemas sensoriais (que processam dinamicamente a informação capturada do ambiente externo) e com os sistemas motores (que planejam e comandam os atos voluntários e involuntários que compõem o nosso comportamento), selecionando e gerenciando todas essas informações através da nossa “atenção”. Deste modo, existe uma hierarquia de controle motor que inclui a medula e partes do cérebro de modo que os movimentos automatizados ocorrem em nível medular e exigem menos da nossa atenção, enquanto os movimentos complexos e voluntários necessitam da participação mais ativa das áreas responsáveis pelo planejamento, controle e ordenamento dos movimentos do córtex pré-frontal.

---

maneira peculiar de cantar, na qual uma voz de peito em grande intensidade é produzida em uma área de fonação que poderia ser emitida no registro médio, assim como ocorre na ópera” (SUNDBERG, 2015, p. 275 - 277).

<sup>106</sup> Livre tradução de: “*In the first music rehearsals you want to consider where you breath during your songs. Rehearing a new song is like learning a fresh piece of choreography - the early stages are all about muscle memory. The first time you sing a song, your body begins to remember. It starts to form patterns of habitual movement. If you repeat these patterns often enough, with the right level of exactitude, then they become familiar and, eventually, subconscious. Ultimately this is what allows you to deliver a song without thinking about technique - freeing your attention for the really sexy part: the acting*” (HARVARD, 2013, p. 175).

## Neurônios-espelho e o processo de imitação na aprendizagem

De acordo com a *Neurociência*, além da repetição dentro do processo de aprendizagem e de automação das habilidades cognitivas, a imitação é outra ferramenta pertencente aos instintos básicos de aprendizagem do ser humano. As crianças aprendem através da imitação e do espelhamento em grande parte do seu processo de aprendizagem (TAYLOR, 2016, p. 139). Esta função de aprendizado através da cópia e do espelhamento no sistema nervoso está ligada aos neurônios-espelho localizados no córtex pré-motor do cérebro humano, conforme explicamos anteriormente.

O “instinto para aprender” do ser humano estaria diretamente ligado à tendência natural que temos à imitação, e isso propiciou o desenvolvimento de nossa espécie e da nossa inteligência (SIEVERS *et al.*, 2013, p. 74). A imitação seria então a primeira instância no processo de aquisição de conhecimento e desenvolvimento das habilidades motoras do ser humano, bem como no reconhecimento das emoções e estados mentais a partir do reconhecimento nos outros. E em consequência deste reconhecimento, os experimentamos por imitação e armazenamos a nova ação (ou sensação) de modo a ser acessada futuramente e reinventada em outras situações, provocando o desenvolvimento pessoal do indivíduo e da espécie como um todo (MENDES, 2013, p. 63 - 66).

De acordo com Lent (2010, p. 451), as funções dos neurônios-espelho estão ligadas às áreas de planejamento motor e à imitação como recurso de aprendizagem motora, passando a serem considerados essenciais para as funções cognitivas complexas. Isso nos leva a uma função muito presente no *STArt-ACB*, que é o aprendizado pela imitação. Conforme será melhor detalhado no último capítulo deste trabalho, a disponibilização no *software* de atividades de dança, por exemplo, e a presença de um avatar digital para servir de modelo para a imitação do ator-cantor-bailarino que se utilizar do sistema, respeita esse mecanismo básico do aprendizado por imitação através dos neurônios-espelho.

Vale lembrar que esta imitação está ligada ao processo de aprendizagem e desenvolvimento das habilidades cognitivas do ator-cantor-bailarino e não em uma definição do teatro enquanto uma arte que imita a vida. Conforme já mencionamos anteriormente, no teatro que estamos discutindo nesse trabalho, estamos em busca da *mimese* proposta por Aristóteles enquanto a criação de um novo mundo no palco, e não uma mera imitação da realidade. Deste modo, a imitação entra como processo e ferramenta de aprendizagem e desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino em seu treinamento e na utilização do *STArt-ACB*. Enquanto característica fundamental do comportamento humano, a imitação

tem uma forte influência no processo de aprendizagem e será bastante utilizada nos treinamentos e exercícios propostos pelo *software* no final deste trabalho.

Linguagem e cultura não existiriam sem a imitação; aprendemos olhando e copiando, por exemplo, um bebê copiará um dos pais colocando a língua para fora ou fazendo barulhos ou batendo palmas enquanto ele se desenvolve. Alguns cientistas postulam agora que a imitação não existiria sem os neurônios-espelho. As implicações específicas dessas descobertas para os atores são consideráveis, pois tipos de neurônios de espelhamento e simulação podem estar no cerne de alguns aspectos da criatividade, particularmente em termos de imitação e possível empatia. A natureza dos argumentos entre Platão e Aristóteles sobre o poder da imitação e da observação ganha força renovada, e a discussão de Diderot no século XVIII sobre o paradoxo do ator e a superioridade do ator sem sentimento exige uma reconsideração. Além disso, esses resultados finalmente e definitivamente anularam o binário de atuação “de dentro para fora” versus “de fora para dentro”. Algumas das questões mais profundas levantadas por essas descobertas têm a ver com a relação entre nós mesmos e os outros, pois o que quero dizer quando minha mente é ativada identicamente à sua quando você move a mão? O que de fato são os limites entre seus sentimentos e os meus, suas ações e as minhas?<sup>107</sup> (BLAIR, 2008, p. 14).

Nas pesquisas da *Neurociência* acerca das especificidades dos neurônios-espelho, foi encontrada uma característica muito peculiar no quesito aprendizado das habilidades e reconhecimento de emoções. Os neurônios-espelho não funcionariam somente quando o indivíduo repete o movimento observado no outro indivíduo, mas também ativaria o seu sistema motor pela simples observação. Da perspectiva dos neurônios-espelho, “assistir alguma coisa é o mesmo que executar essa coisa - os mesmos neurônios são disparados”<sup>108</sup> (BLAIR, 2008, p. 13).

A ciência cognitiva está agora sendo aplicada por pesquisadores na dança, no teatro e na música para começar a entender a experiência de assistir a performances. O conceito de empatia cinestésica desenvolveu-se na dança em parte a partir da teoria de *Einfühlung* proposta por Theodor Lipps. Ela sugere que quando o público assiste a dança, experimenta a dança mimeticamente como se estivesse realizando o movimento<sup>109</sup> (TAYLOR, 2016, p. 138).

---

<sup>107</sup> Livre tradução de: “*Language and culture would not exist without imitation; we learn by looking and copying, e.g., an infant will copy a parent sticking out a tongue or making noises or clapping hands as she develops. Some scientists now posit that imitation would not exist without mirror neurons. The specific implications of these discoveries for actors are considerable, for mirroring and simulation types of neurons may be at the heart of some aspects of creativity, particularly in terms of imitation and possibly empathy. The nature of the arguments between Plato and Aristotle regarding the power of imitation and of watching gain fresh strength, and Diderot’s eighteenth-century discussion of the actor’s paradox and the superiority of the actor without feeling requires reconsideration. Further, these findings finally and definitively set aside the tired acting binary of “inside-out” vs. “outside-in”. Some of the most profound questions raised by these discoveries have to do with the relationship between ourselves and others, for what does I mean if my mind is activated identically to yours when you move your hand? What in fact are the boundaries between your feelings and mine, your actions and mine?*” (BLAIR, 2008, p. 14).

<sup>108</sup> Livre tradução de: “*watching something is the same as doing something - the same neuron fires*” (BLAIR, 2008, p. 13).

<sup>109</sup> Livre tradução de: “*Cognitive science is now being applied by researchers to dance, theatre and music to begin to understand the experience of attendance at performances. The concept of kinaesthetic empathy has developed in dance partly from the theory of Einfühlung proposed by Theodor Lipps. It suggests that when*

Segundo essa teoria, a ativação dos neurônios-espelho no córtex pré-motor a partir da observação de uma ação, levaria a uma ativação do sistema nervoso e do sistema motor do indivíduo que assiste. A partir da observação, ele experimentaria o movimento em seu próprio corpo. E o mesmo aconteceria na apreciação de uma música e nas emoções evocadas a partir dessa observação. O indivíduo experimentaria essas emoções a partir da mera observação e apreciação musical, através de uma rede neural que envolve o córtex temporal, o córtex pré-motor e os neurônios-espelho e o sistema límbico, permitindo que as informações recebidas sejam avaliadas em relação ao estado autonômico e emocional do receptor, levando a uma complexa resposta afetiva ou emocional à música (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 492).

O modelo de experiência de movimento afetivo compartilhado (SAME) sugere que o som musical é percebido não apenas em termos do sinal auditivo, mas também em termos das sequências intencionais e organizadas hierarquicamente de atos motores expressivos por detrás do sinal. (...) O recrutamento desses sistemas neurais tanto no agente quanto no ouvinte permite uma experiência de movimento afetivo compartilhado (SAME). Assim, a dinâmica expressiva dos gestos sonoros ouvidos pode ser interpretada em termos da dinâmica expressiva dos gestos vocais e físicos pessoais<sup>110</sup> (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 492).

Segundo Koelsch (2014, p. 170), a música é uma característica universal das sociedades humanas, estando presente em todas as culturas que conhecemos, tanto na contemporaneidade quanto nas sociedades ao longo da história da humanidade. Os recém-nascidos apresentariam respostas límbicas à música e bebês por volta dos cinco meses já gostam de se mover em sincronia com a música. Para os adultos, as principais motivações que podem ser encontradas nas sociedades para o envolvimento com a música são para experimentar e regular as emoções e o humor.

O que é interessante nessa descoberta dos neurônios-espelho, da imitação e da comunicação de emoções pela observação é a ideia de que o cérebro não é máquina isolada de estímulo e resposta. O funcionamento do cérebro está diretamente ligado ao corpo e evoluiu a ponto de interagir e compreender outros cérebros. Os neurônios-espelho nos permitem considerar a comunicação social e a comunicação musical não apenas em termos de ritmo, timbre e frequência de som, mas também em termos de sequenciamento de ações, objetivos,

---

*audiences are watching dance they experience the dance mimetically as though they are undertaking the movement*” (TAYLOR, 2016, p. 138).

<sup>110</sup> Livre tradução de: “*The Shared Affective Motion Experience (SAME) model suggests that musical sound is perceived not only in terms of the auditory signal, but also in terms of the intentional, hierarchically organized sequences of expressive motor acts behind the signal. (...) The recruitment of these neural systems in both the agent and the listener allows for a shared affective motion experience (SAME). Thus, the expressive dynamics of heard sound gestures can be interpreted in terms of the expressive dynamics of personal vocal and physical gestures*” (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 492).

intenções, predições e representações compartilhadas (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2009, p. 492).

Dada, então, que a imitação é natural para nós, assim como melodia e ritmo (sendo óbvio que as formas dos versos são segmentos de ritmo), desde o início aqueles que tiveram a inclinação natural mais forte para essas coisas geraram poesia a partir de atividades improvisadas por um processo de inovação gradual<sup>111</sup> (ARISTOTLE, 1996, p. 07).

A música e sua relação com as funções neurológicas do nosso sistema nervoso servem de estudo de diversas áreas do conhecimento e são importantes no desenvolvimento do ser humano e de suas habilidades motoras e emocionais. Segundo Koelsch (2014, p. 175), a música é uma atividade que envolve diversas funções sociais, que podem ser categorizadas em sete áreas: 1 - promove o contato social na produção e apreciação da música; 2 - envolve a cognição social na tentativa de entender as intenções do compositor; 3 - promove a empatia e a promoção da coesão de um grupo de tal maneira que os estados emocionais individuais se tornem mais homogêneos; 4 - envolve a comunicação e o desenvolvimento cognitivo, social e emocional; 5 - promove a capacidade de sincronização de movimentos; 6 - estimula a cooperação de indivíduos dentro de um grupo, uma vez que a produção musical com múltiplos indivíduos só é possível através de uma cooperação entre eles; e 7 - a música leva ao aumento da coesão social de um grupo, aumentando o senso de “pertencimento” a um grupo.

O fato é que a música sempre esteve atrelada à evolução humana em todas as culturas e em todas as épocas. E o ser humano busca nesta relação com a música uma capacidade de induzir uma emoção, experimentando ou modulando seu estado emocional (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 238). E a partir desse entendimento das funções cerebrais de percepção e aprendizado através da música, aprofundaremos na busca por um maior entendimento de como os neurônios-espelho e o sistema nervoso funcionam no processo de geração de emoção em nosso corpo, e como o ator-cantor-bailarino pode explorar esse processo em seu corpo e em seus treinamentos, a fim de desenvolver as suas técnicas de comunicação e transmissão de emoções em suas performances.

---

<sup>111</sup> Livre tradução de: “Given, then, that imitation is natural to us, and also melody and rhythm (it being obvious that verse-forms are segments of rhythm), from the beginning those who had the strongest natural inclination towards these things generated poetry out of improvised activities by a process of gradual innovation” (ARISTOTLE, 1996, p. 07).

## As emoções e o aprendizado pela perspectiva da *Neurociência*

De acordo com Lent (2010, p. 714), as emoções e a razão são as funções mais complexas exercidas pelo sistema nervoso humano. As emoções são muitas e geralmente difíceis de classificar, e envolvem sempre três aspectos: um sentimento (negativo ou positivo), um comportamento (reações motoras características de cada emoção) e os ajustes fisiológicos correspondentes. As regiões neurais envolvidas estão reunidas em um conjunto denominado sistema límbico, que é a unidade responsável pelas emoções e comportamentos sociais. A amígdala é uma região do lobo temporal que desempenha o papel de “botão de disparo” das emoções, recebendo as informações sensoriais e interiores, filtrando-as para avaliar sua natureza emocional, e comandando as regiões responsáveis pelos comportamentos e ajustes fisiológicos adequados.

Os sentimentos humanos não mudam muito de século para século. Aristóteles e eu experimentamos a mesma gama de emoções. Mas o modo humano de expressar esses sentimentos muda: como resultado da natureza e da educação, Aristóteles e eu temos maneiras diferentes de exibir os sentimentos que experimentamos. Os sentimentos, os impulsos internos, são constantes, mas os externos estão em fluxo estilístico. Se não praticarmos todo o espectro de manifestações externas das emoções, nossos sentimentos ditarão uma resposta comportamental que está de acordo com nossos hábitos pessoais e com os da nossa sociedade. Não é possível alcançar um estilo físico do século XVIII dependendo apenas dos sentimentos do século XX, mas é possível associar um estilo físico do século XVIII a esses mesmos sentimentos do século XX. Sentir é a constante, o estilo externo é a variável; logo, a variável é o que deve ser ensaiada e praticada, enquanto a pessoa permanece receptiva a energizar pela constante<sup>112</sup> (BALK, 1977, p. 31).

As emoções seriam então características inatas dos seres humanos que pouco se alteraram desde o início da civilização humana. Os neurocientistas normalmente utilizam o termo “emoção” para descrever mudanças na condição neural e química do organismo, ou seja, as emoções seriam as mudanças no estado do corpo e nas estruturas cerebrais que mapeiam o corpo e sustentam o pensamento. As emoções acontecem de forma automática no organismo e são biologicamente determinadas, dependentes de componentes e funções específicas do cérebro, conforme codificados pela evolução. Embora o que nos afeta

---

<sup>112</sup> Livre tradução de: “*Human feelings do not change greatly from century to century. Aristotle and I experience the same range of emotions. But the human mode of expressing these feelings does change: as a result of nature and nurture, Aristotle and I have different ways of displaying the feelings we experience. The feelings, the internal impulses, are constant, but the externals are in stylistic flux. If we have not practice the full spectrum of external manifestations of emotions, our feelings will dictate a behavioral response that is in accord with our personal habits and with those of our society. It is not possible to achieve an eighteenth-century physical style by depending upon twentieth-century feelings alone, but it is possible to link up an eighteenth-century physical style with those same twentieth-century feelings. Feeling is the constant, external style is the variable; ergo, the variable is what must be rehearsed and practiced, while one remains receptive to energizing by the constant*” (BALK, 1977, p. 31).



emocionalmente possa variar significativamente, dependendo do ambiente, da sociedade e da cultura em que somos criados, há uma uniformidade transcultural na resposta emocional e expressão entre os seres humanos (BLAIR, 2008, p. 66 - 67).

Mas e o que diferenciaria então emoção de sentimento? Quando entra a razão neste processo? São questões que precisam ser entendidas pelo ator-cantor-bailarino em seu processo de treinamento e autoconhecimento, a fim de saber como alcançar determinados estados e transmitir essas emoções para a plateia, provocando a imersão na cena e envolvendo emocionalmente o espectador na história contada.

Você sabe definir "emoção"? E "razão"? Ao tentar, provavelmente cairá em um raciocínio circular como encontramos nos dicionários: "emoção é um abalo afetivo", ou "razão é raciocínio, julgamento". Lidamos com conceitos desse tipo a todo momento: sabemos perfeitamente o que são, mas não sabemos defini-los. Não se incomode: os neurocientistas têm igual dificuldade em definir esses aspectos tão importantes da mente humana. Por isso adotam definições operacionais como a seguinte: razão e emoção são operações mentais acompanhadas de uma experiência interior característica, capazes de orientar o comportamento e realizar os ajustes fisiológicos necessários (LENT, 2010, p. 715).

Vamos então adotar a definição que Blair (2008, p. 68) utiliza, na qual a emoção seria a resposta fisiológica pré-consciente a uma situação - interna ou externa -, e o sentimento seria o registro consciente da razão para este estado corporal, sendo o resultado ou consequência do engajamento do indivíduo com suas circunstâncias dadas, seu ambiente e características socioculturais nas quais se encontra. As emoções seriam então os aspectos físicos e neurológicos das respostas físicas a uma determinada situação, enquanto os sentimentos seriam a conscientização pela razão destes aspectos fisiológicos na mente do indivíduo.

Como a emoção, apesar de ser uma experiência subjetiva, é acompanhada sempre de manifestações fisiológicas e comportamentais detectáveis, a *Neurociência* é capaz de analisá-la mais facilmente, através do acompanhamento de suas manifestações orgânicas e comportamentais, e através do registro da atividade cerebral por meio da imagem ou de traçados eletro ou magnetofisiológicos (LENT, 2010, p. 715). Essas manifestações são identificadas através de alterações fisiológicas como sensações de temperatura, acelerações e desacelerações respiratórias e cardiovasculares, além de tremores, espasmos musculares e a prontidão para a ação (SCHERER, 2004, p. 02).

Ao entender essas relações das emoções, dos sentimentos e das alterações fisiológicas provocadas no corpo do ator-cantor-bailarino, o treinamento do performer pode possibilitar uma maior conexão entre suas ações e emoções a fim de alcançar um domínio da técnica de interpretação e conseguir atingir uma expressividade que seja capaz de provocar a imersão do

publico durante a performance. O ator-cantor-bailarino aprende a adquirir uma consciência experiencial do fluxo entre o corpo e o cérebro que cria a sensação de sentir, aprendendo a experimentar, modelar e remodelar a relação entre seu corpo, suas emoções e sua consciência, que constitui fisiologicamente seu treinamento corporal (EVANS, 2009, p. 90).

Pelo treinamento, o ator-cantor-bailarino passa a entender melhor a relação entre seu corpo, sua mente e seu sistema nervoso como um todo, fazendo parte de uma unidade capaz de sentir, agir e reagir de acordo com suas vontades. O performer aprende a lidar com seus pensamentos e músculos, transformando o seu corpo em uma ferramenta de expressão durante a performance, criando a *mimese* que provoca a imersão do público na obra e a comunicação não apenas da história, mas das emoções e sensações que a cena deseja transmitir.

Um problema que permeia a atuação nos EUA hoje, implícita e às vezes explicitamente, é a compartimentalização: a mente é separada do corpo, sentimento do intelecto, razão da emoção. A compreensão errônea do que somos e de como operamos tem suas raízes em Platão, mas, para nossos propósitos, pode ser rastreada, mais importante, até o século XVII, quando a visão dualista de René Descartes sobre o ser humano triunfou sobre os monistas, como os de Baruch Spinoza. Descartes nos definiu como a união de uma alma pensante e de um corpo material extenso que interagem causalmente entre si, isto é, mente e corpo são duas coisas distintas e separadas. Spinoza, por outro lado, nos via como um modo finito ou manifestação de Deus, existindo simultaneamente como pensamento e extensão, isto é, mente e corpo são idênticos, a mesma substância, enfim, uma forma de pansiquismo<sup>113</sup> (BLAIR, 2008, p. 25).

É importante frisar que, ao entender seu corpo e sua mente como um único organismo, e que se conhecer e experimentar diferentes formas de acessar e/ou comunicar uma emoção, o ator-cantor-bailarino não se torna uma máquina de produzir emoções. Nem muito menos ele vai precisar sentir todas as emoções que seus personagens estiverem vivenciando. O ponto do treinamento é justamente conhecer o seu corpo a fim de entender as alterações fisiológicas das emoções em sua essência e conseguir reproduzi-las em cena, produzindo um canal efetivo de comunicação dessas emoções. E ainda se manter nas técnicas de interpretação, canto e dança a ponto de não serem alteradas por essas emoções.

Até mesmo porque, caso um performer se deixe levar por uma emoção muito intensa, seu sistema neurológico autônomo parassimpático é ativado, o que significa que o controle

---

<sup>113</sup> Livre tradução de: “A problem that pervades US acting today, implicitly and sometimes explicitly, is compartmentalization: mind is separated from body, feeling from intellect, reason from emotion. The misapprehension of what we are and how we operate has its roots in Plato, but for our purposes it can be traced back most importantly to the seventeenth century, when René Descartes’ dualistic view of the human being triumphed over monistic ones such as Baruch Spinoza’s. Descartes defined us as the union of a thinking soul and an extended, material body that interact causally with each other, i.e., mind and body are two distinct, separated things. Spinoza, on the other hand, saw us as a finite mode or manifestation of God, existing simultaneously as both thought and extension, i.e., mind and body are identical, the same substance, in short, a form of pansychism” (BLAIR, 2008, p. 25).

intencional de suas ações fica prejudicado, afetando a sua memória (esquecendo suas falas) e sua coordenação motora, por exemplo (ZAKAPOULOS apud SELIONI, 2013, p. 72). Por isso, o treinamento do ator-cantor-bailarino deve prepará-lo para conhecer e utilizar seu corpo como ferramenta de comunicação de emoções, permitindo uma resposta emocional do público, sem necessariamente estar sentindo intensamente a mesma emoção que deseja provocar em cena.

O argumento cauteloso e falacioso que é frequentemente usado para justificar a inibição é: “você não pode cantar e chorar ao mesmo tempo, você tem que estar sob controle”. É sempre usado por performers que estão simplesmente defendendo suas próprias inibições e que não são mais capazes de chorar enquanto cantam. Pouquíssimos atores falam e choram simultaneamente por qualquer período de tempo (a menos que sejam destreinados ou indulgentes), mas uma grande quantidade de declarações emocionais, tanto sutis quanto amplas, podem e devem ser transmitidas ao falar e cantar. Como misturar os dois é um problema que devemos resolver, e não simplesmente evitar colocando perguntas. Tenho observado que, quando aqueles que professam estar preocupados com o choro realmente assumem o risco e liberam a emoção que dizem que os fará chorar, cantam mais livremente e com maior sentimento, *mas na verdade não choram*. Deve ser lembrado que os músculos que impedem a pessoa de chorar se opõem ao processo de cantar. Assim, pode ser que aqueles que dizem que não podem chorar e cantar estejam realmente dizendo que não podem *não chorar* e cantar, que não podem despertar as emoções para essa tonalidade, depois inibi-las e ainda cantar. O que eles precisam fazer é *não sufocar* as emoções (suprimi-las por causa da arte pode ser a lógica que deixa tantos jovens cantores terrivelmente não envolvidos na performance), mas canalizar e transformar livremente essas energias emocionais em músicas - que é a definição do ato de cantar em primeiro lugar (...) O cantor deve cantar com muita emoção, mas o mecanismo vocal deve ser deixado livre<sup>114</sup> (BALK, 1977, p. 56).

É necessário que o ator-cantor-bailarino experimente em seu treinamento as emoções e entenda as alterações fisiológicas que acontecem em seu próprio corpo, a fim de reproduzi-las posteriormente em suas performances. Por serem partes tão importantes da vida pessoal do performer, muitas vezes os treinamentos hesitam em examinar os processos pelos quais projetamos as emoções e os sentimentos, inibindo tanto a ideia de exercitar os processos

---

<sup>114</sup> Livre tradução de: “The cautionary and spurious argument that is often used to justify inhibition is: “you can’t sing and cry at the same time, you’ve got to be under control”. It is always used by performers who are simply defending their own inhibitions and who are no more capable of crying than flying while singing. Very few actors speak and cry simultaneously for any length of time (unless they are unskilled or indulgent), but a great many emotional statements, both subtle and broad, can and should be conveyed while speaking and singing. How to blend the two is a problem we must solve, not sidestep by posing either/or questions. I have observed that when those who profess to be concerned about crying actually take the risk and release the emotion they say will make them cry, they sing more freely and with greater feeling, but they do not actually cry. It should be remembered that the muscles that prevent one from crying are opposed to the singing process. So it may be that those who say they cannot cry and sing are really saying that they cannot not cry and sing, that they cannot arouse the emotions to that pitch, then inhibit them and still sing. What they need to do is not to quell the emotions (quelling them for the sake of the art may be the rationale that leaves so many young singers dreadfully uninvolved in performance) but to channel and freely transform those emotional energies into song - which is what singing is all about in the first place (...) The singer must sing with great emotion, but the vocal mechanism must be let free” (BALK, 1977, p. 56).

emocionais quanto a utilização de técnicas que podem transmitir emoção, mesmo que não estejam sentindo essa determinada emoção (BALK 1977, p. 52).

O paradoxo do ator é convencionalmente entendido como um conflito entre a representação técnica da emoção e a expressão imaginativa da emoção; é a tese central de *O Paradoxo do Ator* (1957 [1773]) de Denis Diderot e de várias teorias, livros e artigos subsequentes (ver Roach, 1993). Convencionalmente, isso pode implicar uma simples dicotomia entre a paixão ("interna"), por um lado, e a técnica ("externa"), por outro. (...) Tanto a separação quanto a unidade são necessárias para que o ator alcance a "maestria" e para que essa "maestria" permita a expressão efetiva. O ator precisa dominar o corpo para dois propósitos: primeiro desenvolver uma técnica capaz de proteger o seu corpo durante a performance e, em segundo lugar, desenvolver e sustentar uma abertura e vulnerabilidade na performance que possibilitará que suas representações de um "eu" fictício pareçam espontâneas e comunicativas. Este é um equilíbrio complexo e delicado para negociar e as emoções podem, às vezes, ficarem intensas enquanto resultado<sup>115</sup> (EVANS, 2009, p. 126).

Como as emoções ligam mais fortemente o performer da sua vida pessoal, é primordial que o ator-cantor-bailarino saiba lidar com essas emoções em seus treinamentos. Devido às inúmeras questões sociais e culturais que julgam as emoções, na vida pessoal os performers ficam fisicamente tensos ao experienciar uma emoção no intuito de bloquear o sentimento ao invés de experimentá-lo. E isso se reflete em cena: por não saber como determinada emoção funciona em seu corpo, o ator-cantor-bailarino cria tensões equivocadas e desnecessárias na tentativa de se expressar uma emoção, tensionando seus corpos e vozes na esperança de produzir uma intensa sensação do estado emocional. Mas essa tensão acaba não somente bloqueando o fluxo do sentimento real como também produz danos à voz e ao corpo. Deste modo, acabam levando para a cena um problema que precisam resolver em suas vidas pessoais - ou pelo menos seus treinamentos técnicos -, que é o de entendimento das emoções em seus corpos a fim de saberem se expressar com maestria e técnica (BALK, 1977, p. 57 - 58).

Quando os performers liberam os blocos de tensão que costumavam lidar com as emoções, isso afeta não apenas suas vidas no palco, mas também suas vidas pessoais. Eles se veem liberando tensão física em suas vidas da mesma maneira que na performance, e sentindo emoções com nova intensidade na vida, assim como na

---

<sup>115</sup> Livre tradução de: "*The paradox for the actor is conventionally understood as a conflict between the technical representation of emotion and the imaginative expression of emotion; it is the central thesis of Denis Diderot's The Paradox of the Actor (1957 [1773]) and of a number of subsequent theories, books and articles (see Roach, 1993). Conventionally this might imply a simple dichotomy between ('inner') passion on the one hand and ('outer') technique on the other. (...) Both separation and unity are required for the actor to achieve 'mastery' and for that 'mastery' to enable effective expression. The actor needs to master the body to two purposes: firstly to develop a technique able to protect the self in performance, and secondly to develop and sustain an openness and vulnerability in performance which will enable their representations of a fictional self to seem spontaneous and communicative. This is a complex and delicate balance to negotiate and emotions can at times run high as a result*" (EVANS, 2009, p. 126).

performance. Em última análise, a pessoa e o performer são inseparáveis<sup>116</sup> (BALK, 1977, p. 58).

Dentro desse processo de transmissão de emoções em cena, a música entra no *Teatro Musical* como uma importante ferramenta na produção de emoção. Estudos de neuroimagem de respostas afetivas à música revelaram o envolvimento de uma rede de regiões paralímbicas e neocorticais, que correspondem bem a regiões cerebrais previamente associadas ao processamento de estados emocionais e à avaliação de recompensas, particularmente em cognições socialmente relevantes (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 238). A conectividade funcional entre o hipotálamo e a formação hipocampal tem sido demonstrada em resposta à alegria evocada pela música, que sustenta a noção de que o hipocampo está envolvido em emoções positivas evocadas pela música, que têm efeitos endócrinos associados à redução do estresse emocional, como baixos níveis de cortisol (KOELSCH, 2014, p. 173).

Segundo Koelsch, a expressão de uma emoção pela música (seja de uma emoção alegre ou triste) pode desencadear processos fisiológicos no receptor que refletem a emoção transmitida pela música, além de ativações cerebrais que puderam ser mapeadas por estudos de neuroimagem. Esses estudos mostraram ainda que a combinação de filmes, imagens, expressões faciais, gestuais e movimentos de dança com as músicas que expressam alegria, medo ou surpresa fizeram aumentar as respostas emocionais à música nas estruturas cerebrais límbicas e paralímbicas do receptor (2014, p. 176 - 177).

Assim, a combinação das modalidades artísticas da interpretação, do canto e da dança no *Teatro Musical* possuem mecanismos diversos para capturar a plateia e provocar a imersão no que está sendo contado no palco. A emoção, quando comunicada pela expressão facial, pelo corpo e pela voz, fornece as bases neurais da empatia, uma vez que a conexão entre emoção e ação é realizada em vários níveis e não requer nenhum processo cognitivo intermediário, já que a “identificação motora” realizada pelos neurônios-espelho é automática e imediata. Além disso, essa identificação gera uma imitação interna da ação que está sendo vista, possibilitando um aumento da compreensão sensorio-motor-afetiva das emoções, a partir da expressão facial, vocal e corporal dos outros indivíduos em cena (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 238).

No Teatro Musical, a projeção da emoção coloca um fardo especial no cantor-ator. O Teatro Musical lida mais extravagantemente com os sentimentos puros do que qualquer outra forma dramática. Atores se tornam atores principalmente por causa de sua capacidade de projetar energia física e emocional. Cantores-atores se tornam

---

<sup>116</sup> Livre tradução de: “When performers release the tension blocks they have used to cope with emotions, this affects not only their performance lives but their personal lives as well. They find themselves releasing physical tension in their lives in the same way as in performance, and feeling emotions with new intensity in life as well as in performance. Ultimately, the person and the performer are inseparable” (BALK, 1977, p. 58).

cantores-atores principalmente por causa de sua habilidade de cantar. A chance é pequena de que eles também tenham uma habilidade natural de projetar energia física e emocional, e essa chance é ainda mais reduzida pelo efeito inibidor de seu treinamento. A estilização da forma e a convenção da alternância de tempo aumentam ainda mais a dificuldade de atuar no Teatro Musical: o desafio para o cantor-ator é monumental. (...) Como muita emoção é projetada vocalmente, é importante conectar adequadamente a expressão da emoção e a técnica do canto<sup>117</sup> (BALK, 1977, p. 55).

Como demonstrado ao longo de todo o segundo capítulo deste trabalho, o treinamento do ator-cantor-bailarino requer uma atenção especial, especialmente por lidar com tantos fatores e técnicas ao mesmo tempo, tanto da dança, quanto do canto e da interpretação. E, ao juntar com os desafios emocionais de se transmitir um sentimento ao mesmo tempo em que se mantém a técnica de todas as modalidades artísticas, exige que o treinamento do ator-cantor-bailarino seja ainda mais especializado e requer um trabalho e dedicação muito grande do ser humano que deseja se especializar nessa vertente teatral.

Para Deer (2014, p. 159), um dos fatores que leva o público a imergir nas emoções nos espetáculos de *Teatro Musical* é a sua capacidade de entreter e desviar a atenção do espectador do mundo real e levá-lo a uma imersão nesse mundo fantástico através dos estímulos visuais e sonoros. Quando os personagens começam a cantar, eles acabam conduzindo o público a um mundo emocional ficcional, ao mesmo tempo em que libera o corpo e a mente dos espectadores das tensões do mundo cotidiano, mesmo quando o espetáculo trata de temas complexos e intelectuais, que são discutidos e levados ao público por meio de uma experiência emocional.

Assim, podemos entender melhor como os neurônios-espelho são parte essencial na transmissão de emoções que conectam o ator-cantor-bailarino em uma profunda ligação com o público, fornecendo um mecanismo neural para processar regras combinatórias comuns à linguagem, à ação e à música, que por sua vez podem comunicar significados e afetos humanos (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 239). E também no processo de aprendizado e treinamento das habilidades do performer, tanto motoras quanto as emotivas. Ao utilizarem em seus treinamentos a capacidades dos neurônios-espelho para experimentarem suas emoções e reconhecerem as alterações fisiológicas atreladas a elas,

---

<sup>117</sup> Livre tradução de: “*In music-theater, the projection of emotion places a special burden on the singer-actor. Music-theater deals more lavishly with pure feeling than does any other dramatic form. Actors become actors chiefly because of their ability to project physical and emotional energy. Singer-actors become singer-actors chiefly because of their ability to sing. The chance is slight that they will also have a natural ability to project physical and emotional energy, and this chance is further reduced by the inhibiting effect of their training. The stylization of the form and the convention of time-alternation further increase the difficulty of acting in music-theater: the challenge for the singer-actor is monumental. (...) Because a great deal of emotion is projected vocally, it is important to connect properly the expression of emotion and the technique of singing*” (BALK, 1977, p. 55).

poderão desenvolver suas habilidades de interpretação e atingir o estado de presença viva em cena, ao mesmo tempo em que executa com primor as habilidades técnicas exigidas pelas outras modalidades artísticas.

### **A Neurociência atrelada à tecnologia no processo de aprendizagem**

Quando buscamos associar os estudos da *Neurociência* ao treinamento do ator-cantor-bailarino e ao *STArt-ACB*, estamos interessados não apenas em entender os processos de desenvolvimento das habilidades a partir do nosso sistema nervoso, mas também em propiciar novas formas de treinamento que possam usufruir de toda a tecnologia que avança e influencia o campo da educação e os processos de aprendizagem no século XXI.

No progresso dos estudos da *Neurociência*, existe um campo de pesquisa que desenvolve neurotecnologias capazes de intervir no cérebro e modificá-lo, como as tecnologias convergentes *NBIC (nano-bio-info-cogno)*, uma espécie de associação de nano e biotecnologias com as técnicas de informática que mimetizam ou influenciam os processos cognitivos humanos (LENT, 2010, p. 25). Um exemplo que Lent apresenta seria o desenvolvimento de um comprimido que, tomado antes de uma prova, desencadeasse a lembrança de todo o conteúdo da matéria. Ou um chip instalado no cérebro de um psicopata que pudesse controlar o seu comportamento, inibindo manifestações de extrema agressividade. Exemplos que parecem fantasiosos, mas que estão no horizonte de pesquisa para os avanços tecnológicos das próximas décadas (LENT, 2010, p. 25).

As linhas se confundem entre o humano e o tecnológico, uma vez que implantes no cérebro são usados para afetar sua função elétrica, e entre o humano e o químico, à medida que usamos novas drogas para moldar como nos sentimos sobre nós mesmos e sobre nosso lugar no mundo. Estamos aprendendo cada vez mais sobre os fundamentos físicos, elétricos e químicos de onde surgem nossas vidas intelectuais e emocionais - e, portanto, sobre a matéria e o material do ator e de seu trabalho<sup>118</sup> (BLAIR, 2008, p. 14 - 15).

Por que então não pensarmos também em aplicações que possam servir para o aperfeiçoamento das técnicas de interpretação, canto e dança do ator-cantor-bailarino? Não necessariamente em chips ou comprimidos que ativem o nosso sistema nervoso para um desenvolvimento de nossas habilidades, mas em tecnologias que possam estimular e propiciar

---

<sup>118</sup> Livre tradução de: “*Lines blur between the human and the technological, as implants in the brain are used to affect electrical function, and between the human and the chemical, as we use new drugs to shape how we feel about ourselves and our place in the world. We are learning more and more about the physical, electrical, and chemical grounds out of which our intellectual and emotional lives arise - and hence about the matter and material of the actor and her work*” (BLAIR, 2008, p. 14 - 15).

novos caminhos digitais de treinamento para o performer contemporâneo. Especialmente ao entendermos melhor como acontecem as comunicações entre nosso sistema nervoso e nossos músculos, utilizando de ferramentas digitais que estimulem ainda mais essa comunicação e o desenvolvimento das habilidades, como propõe o *STArt-ACB*.

Assim, com o desenvolvimento tecnológico e os conhecimentos alcançados através da *Neurociência*, o treinamento do ator-cantor-bailarino pode ganhar novos horizontes e novas possibilidades no desenvolvimento de suas habilidades e na sua conexão com o público, aprimorando esta relação e abrindo novos caminhos para a imersão e comunicação de emoções através da performance. Mesclar a tecnologia com o treinamento do ator-cantor-bailarino no *STArt-ACB* visa não apenas sistematizar e disponibilizar em uma plataforma *online* métodos de treinamento já existentes, mas também propiciar a exploração e experimentação de novos caminhos tecnológicos que podem ser aplicados ao treinamento a partir desses estudos da *Neurociência* e dos avanços tecnológicos desencadeados a partir da pesquisa das diversas áreas do conhecimento associadas à aprendizagem.

Outra questão que a associação da *Neurociência* com o desenvolvimento tecnológico vem a propiciar é com relação à percepção da plateia ao que está sendo apresentado. Segundo Lent (2010, p. 185), a *Neurociência* afirma que o mundo real é diferente do mundo percebido pelo ser humano, e o grande responsável por isso é o sistema nervoso, em especial as regiões neurais que compõem os sistemas sensoriais. Assim, segundo Lent, duas pessoas não percebem do mesmo modo uma obra musical, ou até mesmo uma mesma pessoa apreciará essa mesma obra de modos distintos se a ouvir em diferentes momentos de sua vida. Isso porque as capacidades sensoriais dos neurônios auditivos são ligeiramente diferentes nos diversos indivíduos, tanto por diferenças genéticas quanto por terem sido submetidos a diferentes experiências e influências ambientais ao longo de suas vidas. Além disso, o mesmo indivíduo atravessa diversos estados fisiológicos e psicológicos ao longo de um dia - e ao longo de toda a sua vida -, que são capazes de modificar as informações que os sentidos veiculam, provocando as diferentes percepções.

Importa, então, definir preliminarmente esses conceitos. Sensação é a capacidade que os animais apresentam de codificar certos aspectos da energia física e química que os circunda, representando-os como impulsos nervosos capazes de ser "compreendidos" pelos neurônios. A sensação permite a existência dos sentidos, ou seja, as diferentes modalidades sensoriais que advêm da tradução pelo sistema nervoso das diversas formas de energia existentes no ambiente. A energia luminosa, por exemplo, em certas condições dá origem ao sentido da visão. A energia mecânica vibratória pode originar o sentido da audição, mas pode também se transformar em tato ou mesmo em dor. (...) Sistemas sensoriais, então, representam os conjuntos de regiões do sistema nervoso, conectadas entre si, cuja função é



possibilitar as sensações. Percepção é um tanto diferente. Trata-se da capacidade de vincular os sentidos a outros aspectos da existência, como o comportamento, no caso dos animais em geral, e o pensamento, no caso dos seres humanos. O sentido da audição nos permite detectar diferentes sons, por exemplo, mas é a percepção auditiva que nos permite identificar, apreciar e lembrar uma música. Igualmente, o sentido da visão permite-nos detectar os diversos objetos de uma sala, mas é a percepção visual que nos permite diferenciar um copo de um pente, pegá-los com a mão e saber usá-los adequadamente. Portanto, a percepção apresenta um nível de complexidade mais alto do que a sensação, e por isso mesmo ultrapassa os limites estruturais dos sistemas sensoriais, envolvendo também outras partes do sistema nervoso, de funções não sensoriais (LENT, 2010, p. 185).

Assim, diferentes estados internos em um mesmo indivíduo ou as diferenças genéticas entre outros dois indivíduos provocam percepções diferentes da plateia em relação a um mesmo espetáculo. E entender esse processo nos conduz a direcionamentos no treinamento do ator-cantor-bailarino que possam aprimorar suas técnicas e possibilitar diversos caminhos que possam levar à plateia a mensagem que deseja ser transmitida em uma determinada cena ou em um espetáculo como um todo.

Mesmo cada indivíduo recebendo a informação e processando-a de forma diferente, é função do ator-cantor-bailarino utilizar suas habilidades de modo a propiciar um ambiente o mais vivo possível a ponto de possibilitar a imersão de cada indivíduo da plateia nas sensações e emoções que estiverem sendo comunicadas naquele momento. Logo, através da tecnologia, estaremos possibilitando novas formas de treinamento e novos caminhos de comunicação com a plateia, em busca da *mimese* que conduza à imersão do público e propicie ao ator-cantor-bailarino um maior conhecimento de seu corpo e de suas habilidades dentro do *Teatro Musical*, como veremos a seguir.

### **A atual utilização da tecnologia no treinamento do ator-cantor-bailarino**

Com o intuito de aprimorar o uso do *STArt-ACB* no treinamento do ator-cantor-bailarino, primeiramente buscamos entender como a tecnologia já vem sendo utilizada neste processo de aquisição e desenvolvimento das habilidades do performer e no quanto as relações digitais *online* de ensino e aprendizagem têm recontextualizado e alterado e as relações entre os professores e os estudantes na contemporaneidade. Segundo Camilleri (2015, p. 16), o avanço das novas tecnologias de aprendizagem no século XXI vem destacar outros ambientes de aprendizagem além da relação tradicional professor-aluno em um mesmo ambiente físico, a fim de recriá-lo como espaço de atuação autônoma por meio da mediação da transmissão e interação *online*.

Ao considerarmos o avanço do cinema, da televisão e das mídias digitais, trazemos também as particularidades na atuação que essas mídias incorporaram ao treinamento do ator-cantor-bailarino e nas relações com o *Teatro Musical*. Para Evans (2009, p. 179 - 180), à medida que a indústria se expandiu e se diversificou da performance teatral para incluir cinema, televisão, mídia digital, circo e variedade, tornou-se necessário considerar até que ponto as escolas de teatro podem lidar com a crescente diversidade de habilidades necessárias à sobrevivência profissional. Como, por exemplo, a utilização de imagens geradas por computador e a tecnologia de "tela azul" (*chroma-key*<sup>119</sup>), que exigem que os atores se movam em resposta a coisas que não podem ver ou se movam de maneiras para as quais não há uma preparação fácil, uma vez que podem estar atreladas não apenas à consciência corporal e às habilidades do performer, mas estarem alinhadas com novas aptidões geradas e associadas ao performer pelos técnicos de animação e *software*.

Mudanças culturais complexas em nossas noções de fisicalidade, peso, sexualidade, presença e formato do corpo podem estar apenas começando a causar impacto no mundo de trabalho do artista contemporâneo a partir das alterações tecnológicas e do uso da realidade virtual ou da realidade aumentada, por exemplo. E os grandes centros de treinamento do ator do século XXI estão cientes da necessidade de acompanhar os novos desenvolvimentos, responder aos desafios e demandas da indústria e monitorar os efeitos das escolhas de design curricular que fazem (EVANS, 2009, p. 180).

A possibilidade que o *STArt-ACB* abre para a comunicação desses centros de treinamento espalhados ao redor do mundo, trocando conhecimentos e disponibilizando diversas ferramentas e treinamentos para atores-cantores-bailarinos é um dos pontos fortes desse *software*. Entender as mudanças tecnológicas que estão alterando não somente as relações entre artistas e plateia, mas entre os seres humanos na realidade de suas vidas cotidianas, permitirá que as tecnologias possam se tornar mais do que aliadas no desenvolvimento das habilidades do performer. As tornarão também elementos potencializadores do aprendizado e do desenvolvimento das habilidades físicas, mentais e da comunicação de emoções e sentimentos à plateia, possibilitando inúmeros caminhos de imersão na obra que estiver sendo apresentada.

---

<sup>119</sup> *Chroma-key* ['kroomaki:] - substantivo feminino - efeito visual, produzido por meios eletrônicos, que consiste em colocar uma imagem sobre outra através do anulamento de uma cor padrão, normalmente azul, que é então substituída por outra imagem, de forma que esse processo de superposição cause um efeito visual de primeiro plano e plano de fundo; é uma técnica de processamento de imagens cujo objetivo é eliminar o fundo de uma imagem para isolar os personagens ou objetos de interesse que posteriormente são combinados com outra imagem de fundo; o efeito ou técnica *chroma-key* é utilizado em vídeos em que se deseja substituir o fundo por algum outro vídeo ou foto (MICHAELIS, 2018).

Estas interações tecnológicas já têm sido realizadas atualmente de formas não sistematizadas ou se utilizando de ferramentas limitadas, que não foram desenvolvidas para o treinamento do ator-cantor-bailarino. Como, por exemplo, a utilização do *software Skype*, que permite a comunicação de voz e vídeo através da *internet*, que tem sido utilizado também como uma plataforma tecnológica digital de treinamento e aulas para o performer, possibilitando que o professor possa se conectar a um aluno que esteja a muitos quilômetros de distância (CAMPBELL, 2016, p. 08). Já é possível atualmente fazer aulas de canto via *Skype* e até mesmo aulas de dança e interpretação utilizando esse aplicativo. Entretanto, ele ainda apresenta restrições que o *STArt-ACB* pretende solucionar, como a comunicação síncrona que ainda apresenta um atraso dependendo da velocidade da conexão da *internet* e a disponibilização e acesso dos treinamentos de forma assíncrona e acompanhadas por um tutor *online*, que o *Skype* não possui e cujo funcionamento será melhor detalhado no último capítulo deste trabalho, permitindo não apenas uma comunicação em tempo real, mas uma comunicação assíncrona ou até mesmo um autodidatismo no desenvolvimento de algumas habilidades do ator-cantor-bailarino.

Ainda mais próximo do final da aprendizagem conduzida pelo professor no espectro do autodidatismo dirigido, também sob o guarda-chuva institucional, podem ser colocadas as diferentes formas de ensino à distância, desde os graus tradicionais por correspondência, que datam do século XIX, aos MOOCs contemporâneos (*Massive Open Online Courses*), que estão ganhando popularidade na segunda década do século XXI. Os MOOCs são cursos digitalmente destinados a uma participação ilimitada que ensinam os alunos através da web. Eles começaram a vida como um curso de computação online em 2008 antes de passar para outros assuntos baseados na ciência e, eventualmente, também para alguns aspectos das ciências humanas<sup>120</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 24).

Segundo Camilleri (2015, p. 25), existe um *MOOC* de treinamento do ator que foca na técnica de biomecânica de Meyerhold, com a pretensão de disponibilizar *online* técnicas práticas que inspiraram atores nos anos de 1920 e ainda hoje influenciam diretores e atores de teatro. Essa ferramenta não apenas disponibiliza as técnicas da biomecânica para um grande número de alunos como também reflete aspectos encontrados em contextos autodidáticos orientados, deixando ao aprendiz amplo espaço para a assimilação autônoma - ou autodidatismo -, podendo também ser adaptadas para o *STArt-ACB*.

---

<sup>120</sup> Livre tradução de: “*Even closer to the teacher-led learning end in the guided auto-didacticism spectrum, also falling under the institutional umbrella, can be placed the different forms of distance learning, ranging from the traditional degrees by correspondence, which date back to the nineteenth century, to contemporary MOOCs (Massive Open Online Courses), which are gaining in popularity in the second decade of the twenty-first century. MOOCs are digitally delivered courses aimed at unlimited participation that teach students via the web. They started life as an online computing course in 2008 before moving on to other science-based subjects, and eventually also to some aspects of the humanities*” (CAMILLERI, 2015, p. 24).

Nesse sentido, o avanço das novas tecnologias da aprendizagem e da globalização digital no século XXI se apropria da falta de um espaço físico compartilhado entre professor e aluno na formação de atores e o recria como espaço de atuação autônoma por meio da mediação da transmissão e interação *online*. Em um sentido crucial, esse desenvolvimento tecnológico (ainda) não anuncia uma mudança radical de paradigma, mas uma revitalização - porque reforça e possibilita - de aspectos fundamentais associados a abordagens autodidáticas em situações autônomas e não institucionais<sup>121</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 26).

Outra ferramenta de aprendizagem que tem sido utilizada nos treinamentos do ator-cantor-bailarino e que tem ganhado força com o avanço tecnológico é a gravação das linhas vocais dos cantores e a disponibilização dessas gravações *online* para os performers estudarem em casa antes dos ensaios, permitindo uma economia de tempo de ensaio para o aprendizado das vozes, além de permitir que o ator-cantor-bailarino aprenda a música da forma que achar mais útil para ele e repita o estudo quantas vezes julgar necessário (HARVARD, 2013, p. 174). Esse recurso já é muito utilizado nos musicais que produzimos em Brasília, em que disponibilizamos para os atores-cantores-bailarinos as linhas das sopranos, das contraltos, dos tenores e dos barítonos, além do instrumental da música, permitindo que os performers já cheguem com as músicas estudadas no ensaio, o que economiza tempo de ensaio, uma vez que não precisamos utilizar este tempo presencial para um aprendizado que pode ser feito em casa.

Além dessas possibilidades de uso das tecnologias para o estudo em casa, temos a utilização desses recursos também nas salas de aula e de ensaio, proporcionando um ambiente híbrido de treinamento que mescla os exercícios tradicionais com o aprimoramento dos recursos digitais. Esse hibridismo corresponde não apenas ao conteúdo (exercícios e técnicas), mas também à relação com o meio de transmissão desses conteúdos, que são realizados pelos celulares, vídeos, áudios, comunicação assíncrona à distância, sensores de movimento, dentre outros.

É essencial ressaltar que, até chegarmos ao estágio retratado nos filmes *Matrix* (onde as habilidades somáticas como andar de bicicleta e técnicas de artes marciais podem ser baixadas diretamente em nosso organismo humano [Figura 9]), o centro geográfico de todas as experiências de treinamento, seja institucional ou autônomo, permanece o mesmo: o espaço físico do estúdio. Este espaço pode agora ser mais equipado e completo, com conectividade digital, telas, câmeras e outros dispositivos, mas isso ainda está fundamentalmente no mesmo nível de outras formas de 'equipamentos' no estúdio, como livros, imagens, espelhos, CD-players, ou até

---

<sup>121</sup> Livre tradução de: “*In this regard, the advance in new learning technologies and digital globalisation in the twenty-first century appropriates the lack of a shared physical location between teacher and student in actor training and recreates it as a space for autonomous agency via the mediation of online transmission and interaction. In a crucial sense, this technological development does not (as yet) announce a radical paradigm shift but a re-visitation of - because it reinforces and enables - fundamental aspects associated with auto-didactic approaches in autonomous and non-institutional situations*” (CAMILLERI, 2015, p. 26).

mesmo músicos para fornecer acompanhamento ao vivo<sup>122</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 27).



Foto: Divulgação

**Figura 9 - Aprendizado de habilidades pela conexão *cyborg* homem-máquina no filme *Matrix***<sup>123</sup>

Esses ambientes de treinamento compostos de elementos tecnológicos podem ser fornecidos pelas instituições - como se espera com o *STArt-ACB* -, mas também podem ser montados dentro da casa do próprio ator-cantor-bailarino, proporcionando um ambiente de captura de movimentos, vídeos, áudios, etc., de modo a propiciar um autodidatismo no estudo das habilidades do performer. Autodidatismo esse que, segundo Camilleri (2015, p. 26), é melhor aproveitado dentro desta “revolução tecnológica” no treinamento do ator-cantor-bailarino se for encarado como um autodidatismo guiado por um tutor, seja de modo presencial, à distância ou até mesmo pela automação do sistema juntamente com o *feedback* dado pela comparação realizada pelos sensores 3D, ao invés de uma completa ruptura da relação professor-aluno - institucionalizada nos centros de treinamento presenciais.

A autoridade do tutor também opera para fornecer segurança psicológica para a exploração pessoal dos alunos. O ensino dos tutores é orgânico, não intrusivo e crítico - afirmando que o aprendizado é disponível e necessário: os alunos parecem se perder na incerteza do trabalho do movimento às vezes - a imprecisão, o processo lento (e secundário) em direção a uma compreensão conceitual do trabalho, pode ser desconcertante. É nesse estado que eles encontram segurança nas certezas oferecidas pelo tutor, que muitas vezes são altamente valorizadas, lembradas como “palavras sábias”<sup>124</sup> (EVANS, 2009, p. 134).

<sup>122</sup> Livre tradução de: “It is essential to point out that, until we reach the stage portrayed in the *Matrix* films (where somatic skills such as riding a bike and martial arts forms can be downloaded directly into our human organism), the geographical centre of all training experiences, whether institutional or autonomous, remains the same: the physical studio-space. This space might now be more equipped, complete with digital connectivity, screens, cameras, and other devices, but this is still fundamentally on the same level as having other forms of ‘equipment’ in the studio, such as books, images, mirrors, CD-players, or even musicians to provide accompaniment” (CAMILLERI, 2015, p. 27).

<sup>123</sup> Link para a cena do filme *Matrix* que mostra o aprendizado de habilidades pela conexão *cyborg* homem-máquina <https://www.youtube.com/watch?v=OBxMsUxXcXU> - acesso em outubro de 2018.

<sup>124</sup> Livre tradução de: “Tutor authority also operates to provide psychological security for the students’ personal exploration. The tutors’ teaching is organic, unintrusive and yet critical - affirming that learning is both available and necessary: The students seem to lose themselves in the uncertainty of the movement work sometimes - the ‘vagueness’, the slow (and secondary) process towards a conceptual understanding of the work,

Para o ator-cantor-bailarino, que trabalha com a expressão dos sentimentos humanos e com a execução de diversas técnicas de interpretação, canto e dança, é de fundamental relevância que ele tenha um treinamento corporal que acesse esse lugar de expressão através da ação. Os meios digitais devem proporcionar a estimulação da criatividade e das diversas possibilidades deste intérprete, absorvendo o aprendizado através da prática e execução das habilidades em seu próprio corpo, buscando converter esse conhecimento transmitido pelos meios digitais em experiências reais e vivas, para serem críveis de serem apresentadas em suas performances.

É de suma importância para os profissionais das *Artes Cênicas* que se utilizam dos meios digitais e tecnológicos em seus treinamentos, que eles possam desenvolver suas habilidades artísticas para serem utilizadas em suas performances, seja em seus espetáculos ao vivo ou nas mídias gravadas ou digitais, levando o público à imersão na história que está sendo contada. Através da utilização das inúmeras possibilidades que o mundo digital oferece, o ator-cantor-bailarino pode criar uma gama de partituras corporais que possam ser acessadas enquanto representações vivas durante as suas performances.

Para complementar a relação do aprendizado das múltiplas habilidades dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, este trabalho também buscou relacionar o constante uso dos dispositivos tecnológicos no treinamento desses profissionais no que diz respeito à gravação dos movimentos executados durante o aprendizado em salas de treinamento presenciais. Filmagens que são realizadas para serem visualizadas posteriormente e serem utilizadas tanto para o aprendizado de determinada sequência coreográfica ou movimentação cênica quanto para uma autopercepção de seus corpos e desenvolvimento de suas habilidades a partir da análise dessas cenas gravadas.

Considerando a relação do uso das filmagens durante o processo de aprendizado, treinamento e estudo das habilidades do ator-cantor-bailarino, é fundamental para este trabalho relacionar a importância do processo de gravação para um melhor desenvolvimento e percepção do aperfeiçoamento do treinamento desses profissionais. Esta tomada de consciência para o desenvolvimento corporal é chamada de propriocepção - que é o termo introduzido pelo neurofisiologista Charles Scott Sherrington para designar a percepção da movimentação do próprio corpo pelo espaço (BATSON, 2009, p. 35) - e frequentemente é usada como sinônimo de cinestesia, diferenciando-se por incluir o sentido de equilíbrio em sua definição. Funciona como um *feedback* de informações sobre os movimentos do corpo,

---

*can be disconcerting. It is in this state that they find security in the certainties offered by the tutor, which are often highly valued, remembered as 'wise words' (EVANS, 2009, p. 134).*

informando o cérebro a respeito de seus movimentos no espaço, de modo que ajustes possam ser feitos para melhorar suas habilidades e espacialidade.

Os dançarinos sabem colocar os braços na quinta posição, mesmo com os olhos fechados. Eles também sabem exatamente como mover-se suavemente e com precisão em grupo - caminhando, correndo ou girando - sem esbarrar em outros dançarinos. Este "talento" inato para a consciência corporal e o fato de saberem exatamente onde o corpo está no espaço é chamado de "propriocepção", termo que vem do significado em latim para "si próprio"<sup>125</sup> (BATSON, 2008, p. 01).

Muitas vezes a tomada de consciência do próprio corpo no espaço e do desenvolvimento de suas habilidades pode ser melhor entendida pelo ator-cantor-bailarino quando este se vê em uma gravação. A propriocepção é desenvolvida pelo corpo no espaço durante a sua movimentação, mas pode ser de fundamental importância para o artista se observar em cena e entender alguma movimentação ou sequência de passos que esteja executando incorretamente, mas que não conseguiu se proprio perceber apenas durante a execução da coreografia.

Por diversas vezes são exigidos vários pontos de atenção ao mesmo tempo desses profissionais e algumas especificidades não são percebidas apenas com um *feedback* de um diretor ou com a sua propriocepção no momento da execução. São tantos focos de alerta exigidos do profissional de *Teatro Musical* que necessitam de uma acurácia técnica, que o ator-cantor-bailarino chega a acreditar que está realizando tudo o que deveria, mas, ao se assistir em uma filmagem, consegue entender exatamente o que os diretores estão falando que está sendo feito de errado.

E podem ser questões tanto de noções básicas espaciais quanto de detalhes técnicos, como no balé, por exemplo, em que uma perna que deveria estar em *en dehors* durante uma pirueta e não está, ou um joelho dobrado que deveria estar esticado em um *grand jeté*. A filmagem ajuda o ator-cantor-bailarino a entender melhor o que ele está fazendo em cena e o que não está de acordo com o que está sendo pedido pela direção em determinada movimentação. Não apenas na parte da dança, mas também no canto e na interpretação, nos quais podem ser vistos pela filmagem alguns detalhes técnicos como uma laringe alta ou pouca abertura labial em uma determinada nota da música ou até mesmo a percepção de um braço "largado" durante uma cena - ou um movimento inconsciente que esteja fazendo enquanto executa uma ação.

---

<sup>125</sup> Livre tradução de: "Dancers know where to place their arms in fifth position, even with their eyes closed. They also know just how to move smoothly and accurately in ensemble - standing, sliding, and turning - without bumping into other dancers. This inborn 'talent' for body awareness and knowing just where the body is in space is called 'proprioception', from the Latin meaning 'one's own'" (BATSON, 2008, p. 01).

Considerando que no *Teatro Musical* são exigidas diversas habilidades do ator-cantor-bailarino, é de fundamental importância que a propriocepção esteja bem desenvolvida. Especialmente quando se passa para a análise da plasticidade do espetáculo e das habilidades do intérprete, que nos musicais são ainda mais levadas em consideração, nos quais se é esperado algumas execuções técnicas perfeitas, sendo a virtuosidade muitas vezes o ponto mais almejado de determinada música ou coreografia.

Os sentidos estéticos são os sentidos pelos quais nós experimentamos a beleza, o encanto e outras propriedades estéticas. Visão e audição são comumente reconhecidos como sentidos estéticos, enquanto olfato, paladar e tato não são. Propriocepção é o sentido pelo qual podemos adquirir informações sobre as posições e movimentos de nossos próprios corpos, através de receptores nas articulações, tendões, ligamentos, músculos e pele. Minha alegação é que a propriocepção é um sentido estético e que se pode fazer avaliações estéticas baseadas na experiência proprioceptiva. Vou argumentar que, tal como se pode avaliar uma bela pintura com base em sua experiência visual da pintura, pode-se considerar um certo movimento bonito baseado na sua própria experiência proprioceptiva do movimento. Além disso, acredito que, em certo sentido, um observador pode proprioceber a beleza do movimento do outro. Embora isso possa parecer surpreendente, acredito que as recentes descobertas sobre a função dos neurônios-espelho - neurônios que são ativados tanto quando se executa uma tarefa quanto quando se assiste uma tarefa bem executada -, bem como de outros estudos empíricos que ilustram que quando vemos o movimento dos outros, nós cinesteticamente representamos o seu movimento, auxiliamos o caso e potencialmente pavimentamos o caminho para a estética proprioceptiva de uma terceira pessoa<sup>126</sup> (MONTERO, 2006, p. 231).

Além da propriocepção ser importante para a execução das habilidades dos intérpretes, Montero também afirma que a nossa experiência pessoal pode influenciar na apreciação estética dos espetáculos que assistimos. Ela sugere que, quando vemos alguém dançar, há um sentido no qual propriocebemos aspectos esteticamente relevantes do movimento do dançarino que nos faz apreciar de uma forma diferente determinada apresentação, especialmente se levarmos em conta o nível de dificuldade de execução de determinada habilidade. Ao assistir o movimento de um dançarino, não só poderíamos representar em nossos corpos os movimentos que vemos no palco - como sugerido pela *Neurociência* através

---

<sup>126</sup> Livre tradução de: “*The aesthetic senses are the senses by which we experience beauty, grace, and other aesthetic properties. Vision and hearing are commonly recognized as aesthetic senses, while smell, taste, and touch are not. Proprioception is the sense by which we acquire information about the positions and movements of our own bodies, via receptors in the joints, tendons, ligaments, muscles, and skin. My claim is that proprioception is an aesthetic sense and that one can make aesthetic judgments based on proprioceptive experience. I will argue that, just as one can deem a painting beautiful based on one’s visual experience of the painting, one can deem a certain movement beautiful based on one’s proprioceptive experience of the movement. In addition, I posit that in a certain sense an observer can proprioceive the beauty of another’s movement. Although this may sound surprising, I argue that recent discoveries about the function of mirror neurons—neurons that are activated both when one performs a task and when one sees that task performed—as well as other empirical studies illustrating that when seeing others move we kinesthetically represent their motion, support the case and potentially pave the way toward a third-person proprioceptive aesthetics*” (MONTERO, 2006, p. 231).



dos nossos neurônios-espelho -, como também nos tornaríamos conscientes dessas representações que nós propriocebemos dos movimentos do dançarino. Ou seja, caso já tenhamos experimentado certos movimentos em nossos corpos - em uma experiência prévia de dança, por exemplo -, isso pode aumentar a consciência proprioceptiva do observador, a ponto dele apreciar certos aspectos de dificuldade da dança que podem passar despercebidos por pessoas que nunca tiveram um treinamento em dança (MONTERO, 2006, p. 237).

Todas essas possibilidades de utilização da tecnologia no treinamento do ator-cantor-bailarino são apenas o início desta transformação que está em constante mutação na contemporaneidade. Muitas ainda estão para surgir ou serem aperfeiçoadas e os limites ainda não são conhecidos. O próprio *STArt-ACB* ainda é um projeto inicial que poderá ter inúmeros desdobramentos, especialmente com o desenvolvimento de certas tecnologias, como a realidade virtual e a realidade aumentada, que ainda não estão no escopo do desenvolvimento das habilidades do performer, mas que podem vir a dar um enorme salto na disponibilização de treinamentos *online* para um grande número de performers ao redor do mundo.

A união da arte com a ciência possibilita inúmeras transformações tanto em seus resultados estéticos quanto em sua produção e nos treinamentos dos performers. Brecht (1978, p. 50 - 51) já dizia que era impossível existir enquanto artista sem se servir da ciência e que somente seria possível abarcar um grande público para transmitir sua arte caso se utilizasse de todos os recursos disponíveis para a construção da cena, desde os elementos artísticos até os elementos disponibilizados através da pesquisa científica e da experimentação tecnológica desses elementos.

Da mesma forma, buscamos todos os recursos disponíveis em nossa sociedade contemporânea para aprimorar o treinamento das habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e desenvolver o processo de ensino e aprendizagem a partir dos novos recursos tecnológicos surgidos da pesquisa e desenvolvimento técnico-científico da atualidade. E o *STArt-ACB* tem sido pensado justamente como uma ferramenta capaz de reunir todos esses recursos tecnológicos e os disponibilizar em formatos que possam ser sistematizados em treinamentos, exercícios e jogos, com a finalidade de aprimorar o aprendizado e o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino.

Atualmente, as tecnologias já vêm sendo utilizadas, mas muitas vezes sem um controle ou um processo que possa realmente potencializar o desenvolvimento das habilidades do performer. E a importância de se sistematizar e abrir novos caminhos para o uso da tecnologia como uma ferramenta eficaz no treinamento do ator-cantor-bailarino se reflete nos resultados estéticos e na busca pela *mimese* em cena a partir de um conhecimento e domínio das técnicas

de interpretação, canto e dança por parte do performer, em busca de uma rigorosidade e precisão capaz de serem traduzidas na presença viva em cena.

A busca por um sistema físico de treinamento de atores, um processo, uma técnica, uma disciplina pela qual o corpo possa ser confiavelmente dominado, caracteriza o melhor pensamento sobre a arte de atuar no século XX. (...) O conceito de eficiência está diretamente ligado à noção de que o domínio da técnica não é uma conquista misteriosa ou uma possibilidade de habilidade genética, mas que vem de habilidades profissionais conscientemente aplicadas<sup>127</sup> (ROACH apud EVANS, 2009, p. 36).

Segundo Evans (2009, p. 36), a ciência possui um poder potencial de iluminar a arte como um ponto de virada crucial para o estudo da atuação, um ponto a partir do qual a formação dos atores adquiriu um rigor sistemático e consequente impulso social, econômico e cultural. E essa união da arte com a ciência vem em busca de um aprimoramento no desenvolvimento da eficiência do uso do corpo e de seus recursos físicos e psicofísicos na performance do ator-cantor-bailarino.

Essa sistematização do treinamento do performer busca uma conscientização das técnicas e habilidades de atuação, canto e dança e uma precisão em suas execuções. Segundo Selioni (2013, p. 30 - 31), esta consciência e controle de habilidades do performer em uma estrutura lógica e sistematizada resultam no desenvolvimento e aplicação dos princípios de uma ciência poética, que trata o corpo como uma entidade com todos os seus aspectos (emocional, físico, lógico, sexual, etc.), a fim de atender às demandas feitas ao corpo atuante contemporâneo e fornecendo a base teórica para os métodos práticos de treinamento que sustentam a execução da performance.

O que é interessante aqui é a ideia de que a *ciência* na arte de atuar restringe a imaginação e a sensação de liberdade na formação do ator, uma abordagem que Mark Evans e a metodologia proposta rejeitam. (...) Pelo contrário, ele [Evans] acreditava que era exatamente o entendimento cognitivo que abria as possibilidades de movimentar seu corpo praticamente. Nesse ponto, podemos nos lembrar da questão levantada anteriormente na *lógica* e na racionalização no movimento, isto é, da questão de uma abordagem científica da arte, proposta em um capítulo anterior, baseada nos conceitos de Laban e Aristóteles. Para recordar o ponto principal: a *lógica* foi entendida como um processo transformador. Através desta abordagem, e seguindo Laban, existe a possibilidade de enriquecer as qualidades do corpo e de não usar as "tendências naturais" do ator que, como indica Laban, leva a um "naturalismo emprestado" que se opõe à tese de Aristóteles de que a arte cria através da *mimese* um mundo por si só<sup>128</sup> (SELIONI, 2013, p. 163).

<sup>127</sup> Livre tradução de: "The search for a physical system of actor training, a process, a technique, a discipline whereby the body may be reliably mastered, characterizes the best thinking about the art of acting in the twentieth century. (...) The concept of efficiency is directly linked to the notion that mastery of technique is not a mysterious achievement or chance genetic ability, but that it comes from professional skills knowingly applied" (ROACH apud EVANS, 2009, p. 36).

<sup>128</sup> Livre tradução de: "What is interesting here is that the idea that science in the art of acting restricts the imagination and the sense of freedom in the actor's training, an approach that Mark Evans and the proposed methodology rejects. (...) On the contrary, he believed that it was exactly the cognitive understanding which opened up the possibilities of moving his body practically. At this point one may recall the issue raised earlier of

Toda essa sistematização proposta pelo *STArt-ACB* como ferramenta de ensino e aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino possibilita uma utilização das tecnologias de comunicação à distância para proporcionar o acesso por diversas pessoas ao redor do mundo. Atualmente a *internet* já tem sido amplamente utilizada nos treinamentos do ator-cantor-bailarino, mas de forma ainda não sistematizada, o que nos leva a pensar na importância e urgência de *softwares* como o *STArt-ACB* na disponibilização não apenas de ferramentas para o treinamento, mas como caminho de novas produções e novos formatos estéticos. Criando, assim, o mais diverso campo de atuação artística, no qual a facilidade da disponibilização *online* abre espaço tanto para pequenas produções atingirem um grande público, quanto para as grandes produções, que têm nos aparatos tecnológicos ainda mais gamas de possibilidades de criação e comoção do público.

Este trabalho busca levantar a reflexão acerca da utilização da tecnologia como mais uma ferramenta a ser explorada no *Teatro Musical* e nas *Artes Cênicas* em geral, dialogando com as habilidades do ator-cantor-bailarino de interpretação, canto, dança, circo, etc. e possibilitando novos formatos de treinamento e de resultados estéticos resultantes desse avanço tecnológico e científico. Nos leva também a refletir acerca dessa imersão tecnológica que acontece também no dia-a-dia da contemporaneidade, em que esse constante crescimento da utilização das tecnologias em nossa sociedade tem alterado não somente as relações pessoais dos atores-cantores-bailarinos, atores, cantores, bailarinos, performers, etc., mas também suas relações profissionais e seus modos de fazer, de estudar, de treinar arte e de desenvolver as técnicas e habilidades artísticas envolvidas nesses fazeres teatrais. Deste modo, no próximo capítulo, vamos buscar entender como a tecnologia tem produzido as alterações nas relações pessoais desses artistas contemporâneos e no quanto isso influencia a utilização dos dispositivos tecnológicos nos treinamentos e processos de ensino e aprendizagem das habilidades de interpretação, canto e dança na contemporaneidade.

---

*logic and rationalization in movement, namely the issue of a scientific approach to art, that was proposed in a previous chapter, based on Laban's and Aristotle's concepts. To recall the principal point: logic was understood as a transformative process. Through this approach, and following Laban there is a possibility to enrich the body's qualities and to perform not using the actor's 'natural tendencies' which, as Laban's indicates, leads to a 'borrowing naturalism' that stands in opposition to Aristotle's thesis that art creates through mimese a world per se" (SELIONI, 2013, p. 163).*

## CAPÍTULO 04 - A TECNOLOGIA NA CONTEMPORANEIDADE

---

Um dos fatores responsáveis pelo início dessa pesquisa de doutorado foi levantado ainda na escrita da dissertação de mestrado, quando foi observada a grande utilização dos dispositivos tecnológicos nos treinamentos do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*. Utilização esta que era um reflexo direto da grande mudança que a tecnologia proporcionava no dia a dia desses performers, não apenas em seus estudos, mas também nas suas relações interpessoais, influenciadas pelo crescente número de *smartphones* com acesso à *internet* e às redes sociais digitais, capazes de conectar o indivíduo quase que instantaneamente a seus amigos, seus ídolos e a qualquer informação que esteja disponível *online*.

Essa gama de possibilidades disponíveis “na palma da mão” do ator-cantor-bailarino começou a não apenas influenciar as suas relações interpessoais no âmbito pessoal, mas abriu novas possibilidades de acesso aos profissionais das mais diversas áreas do mundo. O performer passou a ter acesso aos conteúdos produzidos pelos artistas e pelas produções de *Teatro Musical* do mundo, além de também ter acesso aos próprios profissionais, performers, professores, diretores, coreógrafos e produtores desses espetáculos, conhecendo melhor a rotina de produção dos musicais e do processo de treinamento das habilidades técnicas dos artistas.

Atualmente é possível acompanhar nas redes sociais diversos atores-cantores-bailarinos que fazem carreira na *Broadway* e no *West End*, e que, com muita frequência, publicam trechos de suas aulas, ensaios e de suas rotinas no mundo do *Teatro Musical*. E entender que essa comunicação e o acesso a esse tipo de informação já são realizados na contemporaneidade nos leva mais uma vez a afirmar a importância do *STArt-ACB* na sistematização e disponibilização desses conteúdos através de aulas, exercícios e treinamentos que possam ser acessados por atores-cantores-bailarinos do mundo inteiro, ampliando o diálogo entre esses profissionais, os centros de treinamento e os estudantes, permitindo as mais diversas possibilidades de compartilhamento e treinamento em uma única ferramenta.

Especialmente se levarmos em conta uma geração de estudantes e profissionais que “nasceram com um celular na mão” e têm na tecnologia uma ferramenta que faz parte do cotidiano de suas vidas praticamente desde o dia em que vieram ao mundo, passando por suas vidas pessoais, suas interações sociais, educacionais, profissionais, artísticas e nas mais

variadas formas de entretenimento. Desde pequenas, as crianças já estão acostumadas a interagir com o mundo digital, seja como receptores passivos de informação - a exemplo da televisão - quanto ativos nesse processo de comunicação. Existem jogos digitais, por exemplo, que estimulam bebês a repetirem um som ou uma palavra que escutam, outros que estimulam as crianças e os adolescentes a dançarem a partir da imitação dos movimentos apresentados no jogo, além do acesso a inúmeros vídeos nas plataformas *online* - como o *YouTube* -, com informações que vão desde exercícios de respiração até complexas coreografias e aulas dos mais diversos estilos - não apenas atreladas ao performer de *Teatro Musical*, mas aos profissionais dos mais variados ramos artísticos.

Apesar do vasto número de informações disponíveis *online* para o treinamento do ator-cantor-bailarino, o acesso a esses materiais ainda não acontece de forma sistematizada e organizada. Além disso, muito do tempo que os estudantes do século XXI passam nos aplicativos digitais ainda está relacionado às atividades de entretenimento e às redes sociais, gastando cerca de nove horas por dia nessas atividades, que não incluem o uso das tecnologias em atividades escolares<sup>129</sup> (CNN, 2018). Isso mostra o quanto essa geração vive imersa nesse mundo da tecnologia de mídia digital em seu cotidiano e o quanto isso tem moldado cada aspecto de suas vidas, desde suas formas de se relacionar até o modo como processam as informações e aprendem novas coisas a partir dessa interação com o mundo digital.

Se pensássemos no *STArt-ACB* vinte anos atrás, quando as interações digitais não eram tão intensas, talvez ele não fosse bem recebido e não fosse utilizado como ferramenta de ensino e aprendizagem, sendo aplicado somente para um entretenimento com viés musical. Entretanto, considerando todas essas alterações sociais e educacionais causadas pela influência tecnológica no cotidiano das pessoas, pensar no *STArt-ACB* também como uma efetiva ferramenta de aprendizagem, treinamento e desenvolvimento de habilidades de interpretação, canto e dança se faz não somente necessário, como também urgente, tendo em vista o enorme uso das mídias digitais nas atividades relacionadas ao entretenimento.

Organizar, sistematizar e estimular o treinamento através de uma ferramenta digital que serve de canal de comunicação não apenas pessoal, mas também profissional, faz do *STArt-ACB* um *software* que poderá abrir um caminho para transformações significativas dentro do *Teatro Musical*. O intuito é propiciar que as pessoas continuem se interagindo enquanto aprendem, estudam e aperfeiçoam suas habilidades, podendo ser aplicadas não somente ao ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, mas também a atores, cantores,

---

<sup>129</sup> Estudo em larga escala feito pela *Common Sense Media* com mais de 2.600 jovens nos EUA, com idades entre 8 e 18 anos (CNN, 2018).

bailarinos, atletas, estudantes, profissionais ou qualquer ser humano que esteja disposto a aprender (ou exercitar) elementos da dança, do canto e da interpretação pelo intermédio do *software* disponibilizado *online*.

Neste capítulo faremos um apanhado acerca das minhas experiências em salas de aula e ensaio de espetáculos de *Teatro Musical*, tanto com relação à observação feita a partir da utilização dos aparatos tecnológicos em meus cursos, quanto com relação a atividades que propus utilizando a interação das mídias digitais que estavam à nossa disposição nas aulas. Será relacionado também com o ponto de vista dos próprios estudantes e profissionais da área acerca da utilização da tecnologia em seus treinamentos, através de dados coletados a partir de questionários que realizei tanto com meus alunos no Brasil quanto com os dados dos estudantes de *Teatro Musical* que acompanhei em Londres, além das respostas de profissionais que atuam no Brasil, EUA e Europa que pude coletar ao longo do doutorado.

### **Cibercultura, tecnologia e sociedade**

O termo Cibercultura é utilizado por Pierre Lévy desde os anos 90 e, até os dias atuais, ele é considerado um dos filósofos mais experientes que tratam de *internet*, hipermídias e cibernética, sendo um dos principais pesquisadores neste ramo da *Universidade de Ottawa* atualmente (UOTTAWA, 2016). Para um melhor entendimento dos termos que Lévy utiliza desde os primórdios de sua pesquisa e que serão considerados no desenvolvimento desse trabalho, apresentamos o que ele próprio define como Ciberespaço e Cibercultura:

O Ciberespaço (que também chamarei de "rede") é o novo meio de comunicação que surge da interconexão mundial dos computadores. O termo especifica não apenas a infraestrutura material da comunicação digital, mas também o universo oceânico de informações que ela abriga, assim como os seres humanos que navegam e alimentam esse universo. Quanto ao neologismo "Cibercultura", especifica aqui o conjunto de técnicas (materiais e intelectuais), de práticas, de atitudes, de modos de pensamento e de valores que se desenvolvem juntamente com o crescimento do Ciberespaço (LÉVY, 1999, p. 15 - 16).

Segundo Lévy, a Cibercultura tem se desenvolvido justamente devido ao avanço e crescimento da rede mundial de computadores. É um movimento social e cultural potente e vigoroso, que se expande em forma de comunicação não midiática, interativa e comunitária. A possibilidade de se comunicar com diversas pessoas ao mesmo tempo e que estão fisicamente em lugares distintos do mundo amplia as possibilidades de trocas de experiências e informações, quaisquer que sejam os indivíduos, os lugares e momentos interconectados. As redes sociais digitais parecem ser um excelente meio - entre centenas de outros - para

socializar, quer suas finalidades sejam lúdicas, econômicas, políticas ou intelectuais, ou ainda que seus interesses sejam sérios ou apenas superficiais.

O Ciberespaço possibilita esse compartilhamento de informações e de relacionamentos entre pessoas e organizações ao redor do mundo, permitindo que a Cibercultura possa abarcar a universalidade de pensamentos e permitir que diversos núcleos de organização de comunidades de todos os tipos e de todos os tamanhos possam articular entre si grandes coletivos inteligentes, permitindo a qualquer indivíduo poder acessar de qualquer lugar as diversas comunidades digitais e seus produtos, diminuindo distâncias e democratizando o acesso à informação. Segundo Lévy, existiria uma ideia de inteligência coletiva, que diz respeito tanto às empresas como às escolas, às regiões geográficas e às associações internacionais, que estariam sendo alimentadas pelo Ciberespaço, com esse acesso universal a toda essa Cibercultura desenvolvida coletivamente (LÉVY, 1999, p. 132 - 133).

A distinção “entre cultura (a dinâmica das representações), sociedade (as pessoas, seus laços, suas trocas, suas relações de força) e técnica (artefatos eficazes) só pode ser conceitual” (LÉVY, 1999, p. 19). Esses elementos estão todos interligados entre si e são corresponsáveis pelo rumo da Cibercultura e pelos impactos e transformações geradas pela criação e utilização desses novos artefatos tecnológicos em nossa sociedade globalizada, através dos inúmeros mundos digitais disponibilizados em nossos computadores e celulares através das redes sociais, *games* e aplicativos.

Manuel Castells, que estuda os reflexos da sociedade em rede na economia e na convivência social no mundo a partir do fenômeno da *internet*, também sugere esta relação entre a produção tecnológica, a sociedade e a cultura. Para Castells (2003, p. 34), os sistemas tecnológicos têm moldado a cultura através da *internet*, formando um conjunto de valores e crenças que moldam o comportamento social nesta sociedade globalizada que vivemos atualmente. Como a cultura é uma construção coletiva que transcende preferências individuais, ela ao mesmo tempo é alimentada pelo comportamento social e influencia as práticas das pessoas envolvidas nesse processo, no qual a *internet* tem um amplo papel de transformar o comportamento humano de uma forma globalizada.

Muito embora a linha de análise de Castells e de Lévy sigam caminhos diferentes dentro da perspectiva sobre a relação entre tecnologia, a sociedade e cultura, tendo Castells uma abordagem da sociedade capitalista e um foco na economia e Lévy tendo um pensamento antropológico, há um aspecto que se assemelha acerca dos estudos das tecnologias de comunicação nos dois autores: não é possível ignorar o impacto das tecnologias à vida humana, muito menos à vida em sociedade.

Se pensarmos no crescimento populacional e no quanto as tecnologias estão vindo servir a uma demanda cada vez maior de indivíduos que acessam a rede e o mundo globalizado, Lévy (1999, p. 12) sugere que a Cibercultura tem um papel fundamental em tecer relações entre as idades, os sexos, as nações e as culturas, apesar das dificuldades e dos conflitos. As tecnologias capazes de interligar os indivíduos reais à rede digital, simbolizadas pelas telecomunicações, implicariam no reconhecimento do outro, na ajuda mútua, na cooperação, na associação e na negociação para além das diferenças de pontos de vista e de interesses. As telecomunicações estariam com a incumbência de estender de uma ponta à outra do mundo as possibilidades de contato amigável, de transações contratuais, de transmissões de saber, de trocas de conhecimentos e da descoberta pacífica das diferenças entre esses inúmeros seres humanos.

O ciberespaço suporta tecnologias intelectuais que amplificam, exteriorizam e modificam numerosas funções cognitivas humanas: memória (bancos de dados, hiperdocumentos, arquivos digitais de todos os tipos), imaginação (simulações), percepção (sensores digitais, tele-presença, realidades virtuais), raciocínios (Inteligência Artificial, modelização de fenômenos complexos). (...) Como essas tecnologias intelectuais, sobretudo as memórias dinâmicas, são objetivadas em documentos digitais ou programas disponíveis na rede (ou facilmente reproduzíveis e transferíveis), podem ser compartilhadas entre numerosos indivíduos, e aumentam, portanto, o potencial de inteligência coletiva dos grupos humanos (LÉVY, 1999, p. 156 - 157).

O que também precisa ser levado em consideração nos estudos sobre o aperfeiçoamento dos dispositivos tecnológicos e sua aplicabilidade no desenvolvimento pessoal e social não é a tecnologia isolada em si, mas também o contexto e a forma como eles estão sendo utilizados. Quando a *internet* foi criada em 1969 pelos americanos da *Advanced Research Projects Agency (ARPA)* sob o nome de *Arpanet*, a pedido do *Departamento de Defesa dos Estados Unidos*, ela tinha como principal missão mobilizar recursos de pesquisa, particularmente do mundo universitário, com o objetivo de alcançar superioridade tecnológica militar em relação à União Soviética. Somente alguns anos depois ela se estendeu às universidades e centros de pesquisa, para posteriormente ter o uso irrestrito por toda a população mundial (CASTELLS, 2003, p. 13).

A *internet* no formato em que conhecemos atualmente, com os sistemas *http*<sup>130</sup>, *www*<sup>131</sup> e linguagem *html*<sup>132</sup>, veio a ser disponibilizada somente em 1991, representando o

<sup>130</sup> *http* é sigla de *HyperText Transfer Protocol* (protocolo de transferência de hipertexto), um protocolo de comunicação entre sistemas de informação que permite a transferência de dados entre redes de computadores.

<sup>131</sup> *www* é a sigla para *world wide web* (rede do tamanho do mundo), um sistema em hipermídia, que é a reunião de várias mídias interligadas por sistemas eletrônicos de comunicação e executadas na *internet*.



sistema hipertextual pensado pelos primeiros cientistas da computação, como Vannevar Bush e Ted Nelson, que associaram a dinâmica não-linear de como a rede estava sendo arquitetada à forma como o pensamento humano é executado, possibilitando a formação de uma biblioteca universal de informações interligadas por essa hipertextualidade amplamente conhecida na contemporaneidade (SIMOES, 2009, p. 04 - 05).

*A internet é o tecido de nossas vidas. Se a tecnologia da informação é hoje o que a eletricidade foi na Era Industrial, em nossa época a internet poderia ser equiparada tanto a uma rede elétrica quanto ao motor elétrico, em razão de sua capacidade de distribuir a força da informação por todo o domínio da atividade humana. Ademais, à medida que novas tecnologias de geração e distribuição de energia tornaram possível a fábrica e a grande corporação como os fundamentos organizacionais da sociedade industrial, a internet passou a ser a base tecnológica para a forma organizacional da Era da Informação: a rede. Uma rede é um conjunto de nós interconectados. A formação de redes é uma prática humana muito antiga, mas as redes ganharam vida nova em nosso tempo transformando-se em redes de informação energizadas pela internet. (...) A influência das redes baseadas na internet vai além do número de seus usuários: diz respeito também à qualidade do uso. Atividades econômicas, sociais, políticas, e culturais essenciais por todo o planeta estão sendo estruturadas pela internet e em torno dela, como por outras redes de computadores. De fato, ser excluído dessas redes é sofrer uma das formas mais danosas de exclusão em nossa economia e em nossa cultura (CASTELLS, 2003, p. 07 - 08).*

Segundo Palazzo (2000, p. 24), a *world wide web* - ou simplesmente *web* - é umas das mais importantes inovações tecnológicas do século XX, sendo o mais importante veículo de acesso, compartilhamento e transferência de informações e recursos sobre a *internet*. Na *web* é possível encontrar informações sobre quase tudo e também disponibilizar instantaneamente qualquer informação ou recurso digital aos seus milhões de usuários, que têm na *web* um sistema de hipertexto armazenando um imenso repositório de documentos densamente conectados através de *links* que podem ser acessados de qualquer ponto, seguindo os *links* de um documento para outro sem que seja necessário nenhum conhecimento técnico específico.

Vale lembrar que esta pesquisa busca analisar os impactos da tecnologia nos relacionamentos pessoais, profissionais e educacionais dos indivíduos imbuídos em nossa sociedade contemporânea. Logo, considerar que apenas o crescimento da *internet* e do Ciberespaço sejam suficientes para o desenvolvimento da inteligência coletiva e das relações dentro da Cibercultura não colabora para uma completa compreensão dos novos relacionamentos propiciados pela tecnologia.

Este crescimento da *internet* apenas fornece um ambiente propício ao desenvolvimento de diversas competências humanas, bem como também colaboram para o

---

<sup>132</sup> *html* é a sigla de *HyperText Markup Language* (linguagem de marcação de hipertexto), utilizada para produção de páginas na *web*, que permite a criação de documentos que podem ser lidos em praticamente qualquer tipo de computador e transmitidos pela *world wide web*.

surgimento de novas formas de isolamento e de sobrecarga cognitiva (estresse pela comunicação e pelo trabalho diante da tela), de dependência e vício em jogos e na navegação pelos mundos digitais, de dominação, exploração e mesmo de informações supérfluas (rumores, conformismo em rede ou em comunidades digitais, acúmulo de dados sem qualquer informação e a “televisão interativa”). Deste modo, se faz necessário a participação ativa na Cibercultura, se não quisermos ser “engolidos” por ela, ou até mesmo sermos colocados de lado de maneira mais radical ainda, por não entrarmos no ciclo positivo da alteração, de sua compreensão e apropriação (LÉVY, 1999, p. 27).

E o mundo digital e o seu fácil acesso acabam sendo grandes aliados do vício cibernético que tem aumentado em nossa contemporaneidade. Nossa resposta neuroquímica para cada “bip” e para cada toque de telefone equivale à uma resposta gerada pelo “drive de busca”, uma profunda motivação da psique humana<sup>133</sup>. A conectividade se torna um desejo; quando recebemos uma mensagem de texto ou um e-mail, nosso sistema nervoso responde soltando uma dose de dopamina. Nós somos estimulados pela própria conectividade. Nós aprendemos a necessitar disso, mesmo que isso nos esgote e nos esvazie. A implicação disso é que a busca estimula a busca; a caça estimula a caça. Quando nos excitamos com algo no mundo das ideias, com fazer novas conexões, em descobrir o significado das coisas, são os circuitos de busca que estão em alta atividade. O passar dos dedos pelas telas das redes sociais para se informar constantemente a respeito de coisas novas - sejam de informações políticas, econômicas, sociais ou da vida privada de seus amigos - ativam este mecanismo de busca que nos estimula diariamente com altas doses de dopamina em nosso cérebro (TURKLE, 2011, p. 227).

Ansiedade é parte da nova conectividade. Ainda, é frequentemente o termo oculto quando falamos sobre a revolução na comunicação celular. (...) Tecnologia nos ajuda a controlar os estresses da vida, mas também gera ansiedade por si só. As duas coisas estão fortemente conectadas<sup>134</sup> (TURKLE, 2011, p. 242 - 243).

E ao acompanhar essas alterações, provendo o diálogo entre diversas vertentes que usufruem desse crescimento tecnológico, podemos encontrar inúmeras formas de trazer a tecnologia para os diversos âmbitos da vida, desde o social até o profissional, tendo o *Teatro*

<sup>133</sup> O neurocientista Jaak Panksepp, da Universidade do estado de Washington, descreve um comportamento forçado que ele chama de “drive de busca”. Quando os seres humanos (assim como todos os mamíferos) recebem um estímulo no hipotálamo lateral (isso acontece cada vez que escutamos um “bip” de um novo e-mail ou recebemos um resultado da busca feita no *Google*), nós entramos em um loop “onde cada estímulo provoca uma estratégia de busca revigorada”, ou seja, a busca gera uma vontade maior de continuar buscando (PANKSEPP, 1998, p. 151).

<sup>134</sup> Livre tradução de: “Anxiety is part of the new connectivity. Yet, it is often the missing term when we talk about the revolution in mobile communications. (...) Technology helps us manage life stresses but generates anxieties of its own. The two are often closely linked” (TURKLE, 2011, p. 242 - 243)

*Musical* como fio condutor da análise dessa pesquisa e o *STArt-ACB* como a ferramenta tecnológica a ser desenvolvida para aprimorar a relação do treinamento do ator-cantor-bailarino com os avanços tecnológicos de nossa sociedade.

Considerando, deste modo, o ator-cantor-bailarino enquanto um indivíduo dentro dessa sociedade e dessa Cibercultura, que usufrui dos aparatos tecnológicos diariamente em sua forma de se comunicar e de se colocar enquanto ser social. O que, em consequência, se reflete também em seus processos de aprendizado e treinamento através da utilização da tecnologia, enquanto artista que se adapta às transformações sociais e as utiliza em prol do melhor aproveitamento e desenvolvimento de suas habilidades cognitivas dentro do *Teatro Musical*.

Neste Ciberespaço repleto de possibilidades, encontra-se também um grande coletivo de diversas comunidades digitais ligadas aos admiradores e profissionais do *Teatro Musical*. Muitos dados já podem ser compartilhados sobre inúmeros musicais, desde filmagens dos mais famosos espetáculos da *Broadway* até às partituras e roteiros dos pequenos musicais amadores apresentados ao redor do mundo. Esta gama de possibilidades e de informações que estão sendo trocadas neste Ciberespaço é de fundamental importância para esta pesquisa, em especial com relação aos meios que os atores-cantores-bailarinos estão se utilizando para aprimorar seus conhecimentos e suas habilidades ao assistirem os vídeos, baixarem as partituras, estudarem as músicas, aprenderem as coreografias, tudo através desta rede de informações disponibilizadas pela *internet*.

Assim, vamos apresentar a seguir um pouco das relações humanas mediadas pela tecnologia na contemporaneidade e refletir sobre como essas interações se refletem também no processo de ensino e aprendizagem das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino. Como a influência tecnológica em nosso cotidiano social afetou também as relações dentro das salas de aula e ensaio, bem como possibilitou conexões *online* como ferramenta para o desenvolvimento das competências artísticas desses profissionais ao redor do mundo.

### **O impacto das tecnologias nas relações sociais do século XXI**

Com o intuito de pesquisar os impactos das tecnologias nos relacionamentos dos indivíduos pertencentes à Cibercultura contemporânea e no quanto isso se reflete na utilização desses aparatos tecnológicos também nos treinamentos artísticos do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, este trabalho procurou dialogar com a pesquisa de Sherry Turkle, que tem

conduzido um estudo no *Massachusetts Institute of Technology (M.I.T)* com foco na psicologia das relações humanas com a tecnologia, especialmente na forma como as pessoas se relacionam com os objetos computacionais em seu cotidiano.

Em seu trabalho, Turkle também estuda o impacto psicológico e social dos "artefatos relacionais" - como os robôs sociais - nas interações interpessoais, e como estas e outras tecnologias estão mudando as ações desses indivíduos sobre a vida humana e sobre os seres vivos em geral. Alterações estas que podem acabar causando um efeito deletério da tecnologia através do empobrecimento das relações interpessoais e da perda do sentido de realidade. Segundo sua pesquisa, é cada vez mais escolhido pelos jovens a comunicação através de aparatos tecnológicos do que através do diálogo cara-a-cara ou até mesmo pela ligação telefônica. As conexões digitais e os robôs sociais oferecerem a ilusão de companheirismo, sem a demanda da amizade. Nossas redes digitais permitem nos escondermos uns dos outros, mesmo estando todos conectados (TURKLE, 2011, p. 01). Estar presente nos mundos digitais tem parecido mais atrativo para muitos dos estudantes pesquisados por Turkle, muito mais do que a própria realidade. A mágica de poder estar intimamente ligado à sua família, aos seus amigos, ao namorado e a vários "admiradores" que se conectam a você em seus círculos sociais digitais é encantadora.

Eu fiquei bastante entusiasmada quando surgiram os mundos digitais como uma "oficina de novas identidades" e todas as possibilidades que isso trazia aos usuários. Ao possibilitar a criação de avatares de diferentes idades, gêneros e temperamentos, esses mundos digitais permitem uma grande exploração do "self" dos seus usuários. Mas quando se gasta três, quatro ou cinco horas por dia num jogo *online* ou em um mundo digital (horas diárias que não são tão incomuns assim), isso quer dizer que você automaticamente não está em um lugar físico. E este lugar que você não está costuma ser frequentemente com a sua família e com seus amigos - deixando de conversar cara-a-cara, de caminhar, de assistir um filme à moda antiga<sup>135</sup> (TURKLE, 2011, p. 12).

Vive-se na contemporaneidade em uma sociedade que está cada dia mais envolvida e mergulhada no mundo tecnológico. A conexão *online* com a *internet* tem sido realizada para o trabalho, para o estudo, para a diversão, para se relacionar, para tudo. Então como os indivíduos imersos nessa sociedade tecnológica podem utilizar proveitosamente todas essas possibilidades que a imersão digital proporciona? Como aproveitar o mundo digital para o

---

<sup>135</sup> Livre tradução de: "I was enthusiastic about online worlds as 'identity workshops' when they first appeared, and all of their possibilities remain. Creating an avatar - perhaps of a different age, a different gender, a different temperament - is a way to explore the self. But if you're spending three, four, or five hours a day in an online game or virtual world (a time commitment that is not unusual), there's got to be someplace you're not. And that someplace you're not is often with your family and friends - sitting around, playing Scrabble face-to-face, taking a walk, watching a movie together in the old-fashioned way" (TURKLE, 2011, p. 12).

aprimoramento das habilidades físicas, artísticas e emocionais do ator-cantor-bailarino para se atingir a *mimese* em cena e provocar a imersão do público?

Os indivíduos na sociedade contemporânea são diariamente bombardeados com inúmeras informações e isto acaba gerando mais vontade de ter acesso a mais e mais informação. As pessoas estão sempre querendo ver e serem vistas em suas redes sociais digitais. Querem atenção e precisam do máximo de pessoas curtindo suas fotos e comentando em seus *status* nos mundos digitais. É muita informação a ser lida e muito pouca a ser interpretada e absorvida. Os indivíduos estão literalmente “passando o olho” em tudo, mas absorvendo muito pouco de informação. E isto gera como consequência uma sociedade que vê, ouve e fala, mas que não prioriza a interpretação e o entendimento do que é visto e ouvido, tornando a compreensão do que se percebe menos importante do que a necessidade de se falar:

Não adiantaria ter acesso a 500 jornais se não tivéssemos tempo para ler, ou menos ainda para entender, compreender, interpretar. O excesso nos afasta de nós mesmos, de nossa relação com o mundo, do que somos, para que servimos, qual o sentido da nossa existência. (...) Contudo, devemos ter o cuidado para que, ao invés de ganhar com as tecnologias de que hoje dispomos, elas não nos subtraíam algo de inquestionável valor: nossa capacidade de configurar histórias, de estender a literalidade das imagens e sons maquinalmente captados para produzir novos significados e de estetizar nossa experiência de vida (PEREIRA JR; CORREIA, 2014, p.72 - 73).

Enquanto seres humanos e artistas que trabalham com a transmissão de histórias, sentimentos e emoções, é importante para os atores-cantores-bailarinos estarem cientes do que essa imersão no mundo digital pode causar se não tiverem um controle de suas ações acerca de suas rotinas digitais. Até mesmo na relação com uma plateia que se encontra tão acostumada com esse “passar de olhos” sem um senso crítico: como esse público irá mergulhar em uma performance, tendo em vista suas rotinas nas quais a interpretação das coisas que lê e assiste pode ser deixada de lado devido a esse enorme fluxo de informações, estímulos visuais e sensoriais provocados pela tecnologia?

Estar ciente do quanto os atores-cantores-bailarinos estão utilizando a tecnologia para aprimorar suas habilidades tanto de relacionamento interpessoal quanto de ensino e aprendizagem é de fundamental importância para a tomada de consciência e para o aprimoramento das técnicas acessadas pelos meios digitais, de modo que se possa traduzir também para a realidade. Especialmente para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* que busca a imersão do público em uma nova realidade criada em cena. Entender que o mundo digital pode ser tentador e cheio de possibilidades, sem excluir a necessidade de se trazer

essas inúmeras possibilidades para o mundo real, em suas rotinas e em suas performances artísticas<sup>136</sup>.

Podemos observar um crescimento do uso dos aparelhos eletrônicos nas situações mais corriqueiras de rotina social contemporânea. E com o avanço das tecnologias de rede sem fio e do acesso à *internet* de alta velocidade pelos dispositivos móveis, a conexão das pessoas com o mundo digital e com sua rede de amigos tem aumentado cada vez mais. Se pensarmos na velocidade com que a rede digital tem crescido devido aos avanços tecnológicos, é de assustar o quanto a sociedade está modificando toda a sua estrutura relacional devido aos avanços dessa tecnologia. Hoje em dia é comum encontrarmos até eletrodomésticos com acesso à *internet*, como geladeiras que não apenas possuem um visor para que possamos nos conectar à rede mundial como também analisam o que está acabando em seu interior, acessam automaticamente o *site* do supermercado e solicitam a compra e a entrega dos itens que estão faltando de forma automática, como é o caso da geladeira *Samsung Family Hug*.

Isso tudo sem falar na revolução das telecomunicações com os *smartphones* que acessam à *internet* em altas velocidades, conectando a todos nas redes sociais *online* e possibilitando o compartilhamento de informações em tempo real para diversas partes do mundo. O uso constante dos celulares em todas as ocasiões das nossas vidas tem sido assunto de inúmeras pesquisas de diversas áreas do conhecimento, em uma tentativa de compreender melhor os efeitos sociais que essa constante conexão tem provocado nos relacionamentos interpessoais e nos processos de comunicação e transmissão de informações e conhecimento.

Qualquer que seja seu itinerário, eles carregam consigo não somente sua ampla rede social - as vias de acesso à qual já estão armazenadas em seus celulares - como também a possibilidade de nela incorporar novos membros encontrados pelo caminho. (...) Dado que a telefonia celular tornou o contato imediato com o interlocutor possível e fácil, eles passaram a sentir necessidade de dividir com os amigos e namorados, de forma imediata, tudo o que de bom ou mau lhes acontece. (...) Sua liberdade de ação e sua autonomia fazem com que se exponham mais ao mundo e aos outros. De posse de seus celulares, contudo, nunca se sentem sozinhos. Sabem que podem contar com uma extensa rede de solidariedade para os mais diversos tipos de emergência (NICOLACI-DA-COSTA, 2004, pg. 172).

Nicolaci-da-Costa nos coloca à frente da problemática do uso constante dos celulares e do acesso quase que intermitente à *internet*, que têm produzido grandes transformações em

---

<sup>136</sup> Ao longo do trabalho estamos referenciando o *mundo digital* como o sendo as possibilidades de *ambientes digitais* e *virtuais* proporcionados pelos aparatos tecnológicos. Este *mundo digital* está sendo diferenciado do *mundo real* no sentido de ser entendido como o mundo criado pelos *softwares* e pela informática, em distinção ao mundo presencial “de carne e osso”. Os termos *digital* e *virtual* não são utilizados aqui como oposições ao *real* no sentido filosófico de *existência*, mas como uma especificação desses mundos no sentido técnico de estarem ligados à informática: “*Ainda que não possamos fixá-lo em nenhuma coordenada espaço-temporal, o virtual é real. (...) O virtual existe sem estar presente*” (LÉVY, 1999, p. 47 - 48).

áreas centrais da psique humana, como a autonomia, privacidade, intimidade, liberdade individual, solidão, dentre outros. Áreas que estão diretamente ligadas com o desenvolvimento das habilidades dos atores-cantores-bailarinos e que podem servir de ferramenta para uma melhor compreensão de todo este processo de ensino e aprendizagem aliado à tecnologia e da imersão do público nos espetáculos contemporâneos.

A exposição do mundo individual e pessoal, bem como o acesso fácil à intimidade dos outros, tem produzido em nossa sociedade um desejo de estarem sempre querendo ver mais, ao mesmo tempo em que querem ser vistos. Sem generalizar todos os indivíduos, mas levando em consideração a grande parcela da população, questões como o compartilhamento de fotos e momentos de intimidade nas redes sociais têm sido algo que está sendo mais importante do que realmente vivenciar os momentos quando estão realmente acontecendo. Divulgar nas redes sociais que está indo em um evento - público ou particular - chega a ser mais importante do que estar realmente presente naquele determinado lugar em que se encontra.

O mesmo também pode ser observado com relação aos estudos e às atividades físicas ou artísticas: muitas vezes mostrar que está indo fazer uma aula de dança tem ganhado mais importância nos meios digitais do que realmente fazer a aula e desenvolver suas habilidades psicomotoras da dança. O “mostrar-se” no mundo digital está ganhando um peso quase maior do que a vivência e o aprendizado no mundo real. E isto é muito preocupante para o desenvolvimento das reais habilidades necessárias para o ator-cantor-bailarino estar se expressando vivamente em suas performances. Isso porque a *mimese* exige uma presença viva em cena, que precisa de muita técnica e muito trabalho para ser alcançada. Se o performer está mais preocupado com a repercussão do seu treinamento nas redes sociais do que com o desenvolvimento de suas habilidades em si, nos deparamos com um impacto que pode alterar toda a relação com o público e com a expressão artística desse indivíduo.

Entendemos que o *STArt-ACB* não estará imune à problemática que vivemos em nossa sociedade com relação ao distanciamento presencial provocado pelos aparatos tecnológicos. Estamos propondo o desenvolvimento de um *software* que abre um mundo de possibilidades digitais, mas ao mesmo tempo pode reforçar o isolamento do performer no treinamento de suas habilidades. Cremos que este problema seja uma questão social muito importante de ser discutida, em que diversas áreas do conhecimento - em especial a *Psicologia* - estão empenhadas no entendimento e nos desdobramentos ocasionados pelos aparatos tecnológicos em nossa sociedade, como mostramos ao longo deste capítulo. Entretanto, neste trabalho vamos nos ater à exploração do uso desses aparatos tecnológicos e do *STArt-ACB* para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino e na importância desse treinamento

não ter o seu fim apenas na interação *online* entre os estudantes e os profissionais de *Teatro Musical*, mas que sejam utilizados de modo a propiciar ao performer a exploração máxima de suas habilidades, a ponto de prepará-lo para atingir o estado de *mimese* em suas apresentações, criando uma realidade em cena que possa efetivamente comover o público com todos os seus elementos.

### ***A Inteligência Artificial e a robótica no dia a dia da contemporaneidade***

Com o avanço da *Inteligência Artificial* e com o desenvolvimento tecnológico dos *softwares* e *hardwares* disponíveis no mercado, a tecnologia interativa e inteligente tem se tornado cada vez mais comum em nosso dia-a-dia. As crianças nascidas no século XXI já possuem uma relação muito mais natural com esses aparatos tecnológicos e a rapidez com que as coisas têm se desenvolvido já se tornaram rotineiras dessa geração:

Quando o *Animal Kingdom* foi aberto em Orlando, repleto de animais reais (biologicamente falando), os primeiros visitantes reclamavam dizendo que os animais não eram tão “reais” quanto as criaturas animadas eletronicamente nos outros parques da *DisneyWorld*. Os crocodilos robóticos batiam suas caldas e reviravam os olhos - resumidamente, apresentavam o comportamento arquetipo de um crocodilo. Já os crocodilos biológicos quase sempre ficavam quietos em seu estado de repouso<sup>137</sup> (TURKLE, 2011, p. 04).

A ideia de que as máquinas e os robôs possam se tornar seres inteligentes que substituirão as pessoas em suas atividades permeia a realidade da *Inteligência Artificial*. Atualmente já temos máquinas substituindo o ser humano principalmente em trabalhos manuais pesados, como na indústria automobilística, na agricultura e até mesmo em pequenos serviços domésticos. Já existem robôs que fazem um mapeamento da casa e, de tempos em tempos, aspiram o pó dos cômodos sujos sem que o humano precise sequer ficar segurando o equipamento.

*Inteligência Artificial* é frequentemente descrita como a arte e a ciência de “fazer as máquinas realizarem coisas que seriam consideradas inteligentes se fossem executadas por seres humanos”. Nós estamos chegando a uma definição paralela de emoção artificial como a arte de “fazer as máquinas expressarem coisas que seriam considerados sentimentos se expressados por seres humanos”<sup>138</sup> (TURKLE, 2011, p. 63).

<sup>137</sup> Livre tradução de: “*When Animal Kingdom opened in Orlando, populated by ‘real’ - that is, biological - animals, its first visitors complained that they were not as ‘realistic’ as the animatronic creatures in other parts of DisneyWorld. The robotic crocodiles slapped their tails and rolled their eyes - in sum, they displayed archetypal ‘crocodile’ behavior. The biological crocodiles, like the Galápagos tortoises, pretty much kept to themselves*” (TURKLE, 2011, p. 04).

<sup>138</sup> Livre tradução de: “*Artificial intelligence is often described as the art and science of ‘getting machines to do things that would be considered intelligent if done by people’.* We are coming to a parallel definition of artificial



O matemático Alan Turing - inventor do primeiro computador de uso geral - elaborou um teste cujo objetivo seria testar a inteligência de um computador. Os participantes teriam que interagir com o computador, que estaria tentando convencer os usuários de que ele não era uma máquina. Caso a máquina fosse bem sucedida, ou seja, se os participantes não pudessem diferenciar se eles estavam conversando com uma pessoa ou com uma máquina, aquele computador seria considerado “inteligente” (TURKLE, 2011, p. 45).

Dentro deste aperfeiçoamento tecnológico no campo da robótica, o que tem acontecido é a criação de robôs que simulam emoções e relações com os seres humanos, e que tem sido material de estudo da psicologia para entender os impactos dessas novas interações que estão acontecendo. Um dos casos de pesquisa relacionados a robôs interativos foi o cão-robô AIBO (*Artificial Intelligence Robot*), criado em 1999 pela Sony e que simulava um cachorro real. AIBO não apenas realizava as ações como também “aprendia” comandos baseado em instruções e comportamentos de seus donos. Um *software* registrava e tratava os dados colhidos pelos sensores do robô e produzia reações apropriadas ao que lhe era submetido. Por exemplo, quanto mais acariciado o robô era, mais “alegre” ele ficava.

Além disso, outra razão do sucesso do AIBO foi se tornar uma alternativa aos animais de estimação, com a vantagem de que ele “viveria para sempre”, tirando o peso da morte ao se criar um animal vivo. Entretanto, os animais de estimação têm sido boas referências no desenvolvimento das crianças ao longo dos anos, pois eles ensinam responsabilidades e compromissos com outro ser vivo, algo que o AIBO elimina, uma vez que permite a existência de uma relação afeto sem a responsabilidade. As crianças estão aprendendo um modo de se sentirem conectadas de um modo em que elas podem pensar somente nelas mesmas (TURKLE, 2011, p. 60).

Outro robô que tem sido estudado é o *My Real Baby* (Figura 10), que imita um neném humano e interage com os seus donos. Produzido pela *iRobot Corporation*, uma empresa fundada em 1990 por três graduados do *M.I.T.* e que desenvolve robôs de guerra, este projeto imita um neném com um grande número de expressões faciais e sons que são reproduzidos de acordo com a interação do ser humano com o robô. Tanto o AIBO quanto *My Real Baby* encorajam as pessoas a imaginarem robôs em seus cotidianos e em suas atividades profissionais. E isso não parece ser algo muito estranho nem muito fora da realidade do século XXI, uma vez que esses robôs não são extraterrestres: o primeiro é um cachorro e outro é um bebê. O que surpreende é que o tempo gasto com esses robôs provoca não apenas uma falsa

---

*emotion as the art of 'getting machines to express things that would be considered feelings if expressed by people'” (TURKLE, 2011, p. 63).*

ilusão de afeto mútuo - uma vez que são robôs desprovidos de sentimentos e de vida -, mas também alimentam um sentimento de que os robôs estarão presentes para cuidar de nós no futuro.

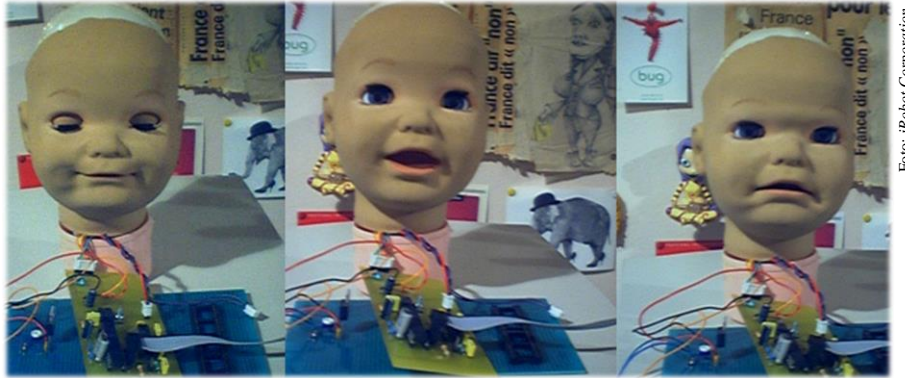


Foto: iRobot Corporation

**Figura 10 - My Real Baby**

A ideia de robôs cuidando de seres humanos está muito difundida em nossa cultura, especialmente se analisarmos a ciência ficcional tradicional, de *Frankenstein* à sequência de filmes do *Chucky (O Brinquedo Assassino)*, que retratam os seres inanimados tomando vida como algo aterrorizante, até às relações nas quais eles são seres especiais e dotados de grande carisma e eficiência em suas tarefas, como em *Star Wars*, em que os robôs *C-3PO* e *R2D2* são os ajudantes dos sonhos de qualquer criança. Ou ainda como no filme *IA - Inteligência Artificial*, de Steven Spielberg, em que o amor de um robô “criança” trás esperanças a uma mãe em luto pelo seu filho que estava em estado vegetativo em cima de uma cama.

Nas pesquisas realizadas por Turkle (2011, p. 68 - 69), muitas das crianças retornavam sozinhas para casa e assim ficavam bastante tempo esperando pelos pais ou por um membro mais velho da família voltar do trabalho. Frequentemente, suas únicas “babás” eram a televisão ou um jogo de computador. Logo, em comparação, um robô para fazer companhia para essas crianças nesses períodos de ausência de um responsável até aparenta ser uma excelente opção.

E quando pensamos na possibilidade dos robôs como algo corriqueiro em nossas rotinas, logo vem à mente outra característica da *Inteligência Artificial* e seus mecanismos robóticos: os seres humanos *cyborgs*, que possuem uma ligação muito direta com algum elemento eletrônico ou robótico em suas vidas, como um braço mecânico ou mesmo um aparelho auditivo.

No verão de 1996, encontrei com sete novos pesquisadores no *MIT Media Lab* que carregavam computadores e radiotransmissores em suas mochilas e *keyboards* em suas bolsas. Monitores digitais estavam anexados em armações de óculos. Assim equipados, chamavam a si mesmos de *cyborgs* e estavam sempre conectados via *wireless* à *Internet*, sempre *online*, livres de mesas e cabos. (...) Eles se sentiam

novos seres humanos, e um deles afirmou que havia se “tornado” seu dispositivo. Tímido, com uma memória que parecia limitada pela ansiedade, ele se sentia melhor quando podia literalmente “recuperar o histórico” de encontros anteriores com alguém quando fosse reiniciar uma conversa. “Com isso”, ele disse, se referindo à sua coleção de dispositivos de conectividade, “eu não apenas me recordo das pessoas ou sei mais. Eu me sinto invencível, sociável, mais preparado. Eu me sinto nu sem meus equipamentos. Com eles, eu sou uma pessoa melhor” <sup>139</sup> (TURKLE, 2011, p. 151 - 152).

Toda essa aplicabilidade da tecnologia para a melhoria da qualidade de vida humana parece algo muito positivo quando utilizado de uma forma adequada às necessidades humanas. Como dito anteriormente, a questão a se levar em consideração é se essas mudanças comportamentais estão de fato priorizando as relações humanas e criando laços interpessoais mais consistentes, independentemente se estão interagindo com um ser humano *cyborg* ou se conversando em mundos digitais com avatares que estão sendo comandados por outros seres humanos.

E quando trazemos esse questionamento para as artes? Como que se dá essa relação digital com os computadores classificados como inteligentes? Temos a *Inteligência Artificial* se espalhando de forma crescente nos artefatos tecnológicos de nosso dia-a-dia e isto tende a aumentar. Quando fazemos uma simples busca no *Google*, por exemplo, esses dados são armazenados e relacionados às propagandas que nos são disponibilizadas futuramente. Os dados são todos armazenados e transformados em um banco de dados que “entende” o que você curte, quais são seus interesses e o que você tem feito nos mundos digitais que participa.

Este ramo da *Inteligência Artificial* se torna muito pertinente no que se diz respeito à interação tecnológica dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, uma vez que os sistemas de ensino de habilidades artísticas por meios digitais podem se tornar ainda mais úteis ao analisarem as características peculiares de cada usuário e se adaptarem às suas necessidades, aprimorando o desenvolvimento dessas habilidades de acordo com o nível de cada um dos intérpretes que estiverem utilizando esses sistemas, como será proposto pelo *STArt-ACB*.

---

<sup>139</sup> Livre tradução de: “In the summer of 1996, I met with seven young researches at the MIT Media Lab who carried computers and radio transmitters in their backpacks and keyboards in their pockets. Digital displays were clipped onto eyeglass frames. Thus provisioned, they called themselves ‘cyborgs’ and were always wirelessly connected on the internet, always online, free from desks and cables. (...) They felt like new selves. One, in his mid-twenties, said he had ‘become’ his device. Shy, with a memory that seemed limited by anxiety, he felt better able to function when he could literally be ‘looking up’ previous encounters with someone as he began a new conversation. ‘With it’, he said, referring to his collection of connectivity devices, ‘it’s not just that I remember people or know more. I feel invincible, sociable, better prepared. I am naked without it. With it, I am a better person” (TURKLE, 2011, p. 151 - 152).

## **Tecnologia associada à educação e ao treinamento do ator-cantor-bailarino**

Além da imersão tecnológica que os indivíduos da sociedade contemporânea têm vivenciado em seus momentos de lazer e em seus relacionamentos interpessoais, as mudanças influenciadas pelo desenvolvimento científico e tecnológico já estão acontecendo também no campo da educação formal. Entender como o sistema educacional tem se adaptado e se moldado a esse avanço tecnológico nos leva ao questionamento do quanto isso tem influenciado e modificado as relações de ensino e aprendizagem de habilidades cognitivas no campo das *Artes Cênicas*.

Apesar das mudanças sociais e culturais acontecerem em um ritmo mais acelerado e que acompanha mais de perto a velocidade do desenvolvimento tecnológico se comparado com as mudanças no sistema educacional convencional, já é possível observar um movimento de mudança e incorporação das tecnologias nos processos de ensino e aprendizagem ao redor do mundo. Esta mudança ainda acontece a passos lentos, especialmente pelo fato de que a escola é uma instituição que há quase cinco mil anos se baseia na relação de fala de um professor e mestre para um grupo de alunos, que escutam e fazem anotações manuscritas do “saber” recebido do tutor, um hábito antropológico mais do que milenar que encontra muitas resistências para incorporar as tecnologias em suas rotinas (LÉVY, 1993, p. 05).

A instituição da escola foi em sua origem um tipo de inovação social. Entretanto, a escola pouco se reinventou desde suas origens, renovando muito pouco seus modelos de disseminação e desencantando as crianças e os jovens a cada nova geração. Um dos grandes obstáculos à inovação escolar está na preocupação excessiva com os métodos vigentes de ensino e a pouca preocupação em se criar novos cenários de aprendizagem. As práticas de ensino centradas no professor e o desbalanceamento dos desafios apresentados aos alunos, somados à ausência de espaços para a ludicidade, a curiosidade e a colaboração, produzem um cenário escolar cada vez menos aberto à experimentação de novas formas de ensino (MEIRA; PINHEIRO, 2012, p. 42 - 44).

A escola é chata. Tudo é chato. (...) O Instituto de Pesquisa em Educação Superior da UCLA [HERI, 2007] realizou uma pesquisa nacional com quase 250.000 calouros em mais de 500 faculdades e universidades nos últimos 44 anos. Uma de suas descobertas é que mais de 40% dos alunos relatam que estão frequentemente entediados em sala de aula. (...) Nossos alunos não são os únicos entediados. Uma pesquisa com 211 estudantes universitários britânicos indicou que 59% acharam as

aulas chatas em pelo menos metade de todas que tiveram e 30% acham que a maioria ou todas as aulas são chatas<sup>140</sup> (BERK, 2009, p. 03).

Para que ocorra a mudança do sistema educacional, mais do que se fazer uso da tecnologia, que no caso é apenas uma das múltiplas ferramentas disponíveis para a criação de uma real educação que possa ser efetiva para os indivíduos de uma sociedade, é de fundamental importância o papel da família, dos professores e das instituições de ensino como incentivadores e apoiadores das questões individuais de cada envolvido no processo de ensino e aprendizagem. Além disso, para estar aberto à mudança e proporcionar o engajamento das crianças e jovens nos processos de aprendizagem, o sistema educacional precisa de um grande investimento e luta para a mudança de paradigmas e de ideias que há anos têm sido aplicadas nas salas de aula. A tecnologia seria justamente uma ferramenta que poderia realizar esta mudança e algumas pessoas e instituições ao redor do mundo estão começando a se adaptar ao que a tecnologia pode oferecer de melhor para o sistema educacional. Vale lembrar que a tecnologia é “apenas uma ferramenta, o importante é entender como utilizá-la de modo inovador, coerente e eficaz, que resulte na geração de benefícios concretos para a educação” (REIS; ALVES, 2014, p. 116).

Uma forma de mudança no sistema educacional que tem sido experimentada é a utilização da *connected learning*, que significa trazer para a vida acadêmica assuntos de interesse individual dos alunos, e usar a tecnologia como base para melhor explorar o assunto, com o apoio da família. Um exemplo disso pode ser encontrado em Nova Iorque, na escola pública de ensino fundamental e médio chamada *Quest to Learn*, que se utiliza da aprendizagem baseada em jogos como forma de atrair a atenção e o engajamento do aluno no sistema de ensino. A escola foi projetada para a geração de “crianças digitais”, prometendo um ambiente rico em tecnologia que envolveria a paixão das crianças por videogames através de experiências educacionais fascinantes e um engajamento autêntico. O currículo da escola foi elaborado por educadores e designers de jogos, fundamentado em mais de trinta anos de pesquisas sobre o aprendizado, nos quais os jogos são desenvolvidos com o foco no estudante em sistemas que são estruturados, interativos, imersivos e baseados em narrativas, nas quais se busca o engajamento total do aluno no processo de aprendizagem e resolução de problemas (Q2L, 2018).

---

<sup>140</sup> Livre tradução de: “*School is boring. Everything is boring. (...) UCLA’s Higher Education Research Institute has conducted a national survey of nearly 250,000 college freshman at more than 500 colleges and universities for the past 44 years. One of their findings is that 40+ % of the students report they are frequently bored in class. (...) Our students are not the only ones bored. A survey of 211 British university students indicated that 59% found lectures boring in at least half of their classes and 30% find most or all of their lectures boring*” (BERK, 2009, p. 03).

Não há testes nem exames finais, mas isso não quer dizer que os alunos passem o dia jogando videogames. Segundo os diretores da instituição, os jogos são desenvolvidos a partir dos princípios de teorias de aprendizagem, que utiliza a abordagem dos jogos para colocar jogadores em constante processo de questionamento e procura em espaços de resolução de problemas complexos, capazes de dar um *feedback* imediato aos estudantes sobre a evolução de seu aprendizado (REIS; ALVES, 2014, p. 113).

O formato de jogos utilizados pela *Quest to Learn* é baseado no aprendizado através da prática. Ao serem apresentados nas mais diversas situações, os jogos não apenas envolvem os alunos no processo de aprendizado, mas também permitem que os professores avaliem os alunos em tempo real e forneçam *feedback* sobre as experiências de aprendizado imediatamente. Nos processos de aprendizagem através dos jogos, existem sete princípios que são o foco em todas as atividades: 1 - promover a participação de todos os alunos, estimulando a colaboração e o aprendizado em grupo, em que cada aluno contribui com diferentes tipos de especialização para chegarem juntos a um resultado em comum; 2 - o desafio é constante através de tarefas que estimulam a “necessidade de saber” para avançar dentro do jogo; 3 - a aprendizagem acontece na prática, sendo ativa e experiencial, através da participação dos alunos, que propõem, testam, brincam e validam as teorias sobre o mundo na prática; 4 - o *feedback* é imediato e contínuo, relacionado às metas dos seus progressos, aprendizados e avaliações; 5 - o fracasso é reformulado como iteração, em que todas as experiências de aprendizado criam um contexto para que os alunos se sintam motivados a tentar novamente caso falhem, até obterem sucesso em uma nova iteração, estimulando o aprendizado também através do fracasso; 6 - tudo está interconectado e os alunos podem compartilhar seus trabalhos, habilidades e conhecimentos com outras pessoas em redes, grupos e comunidades; e 7 - o aprendizado acontece como uma grande brincadeira, sendo envolvente, centrado no aluno e organizado para apoiar a investigação e a criatividade (Q2L, 2018).

Outra mudança no sistema educacional proporcionada pela evolução tecnológica é a criação dos chamados *Ambientes Virtuais de Aprendizagem (AVA)*, que são locais no Ciberespaço que reúnem pessoas com interesse em comum dentro de uma plataforma de aprendizagem à distância, de modo a estimular os seus membros a pensarem e atuarem de forma colaborativa (PIMENTA; TELES, 2015, p. 108). James Paul Gee (2010) acredita que uma das maiores contribuições das tecnologias digitais para a sociedade é possibilitar às pessoas formas alternativas de se organizarem em comunidades digitais de acordo com as suas afinidades, buscando formas efetivas para poderem compartilhar o conhecimento de forma eficiente nesses ambientes (REIS; ALVES, 2014, p. 108 - 109).

Cabe ressaltar a necessidade de modelos de ensino-aprendizagem que percebam e assimilem contextos com o uso das novas tecnologias, programas de capacitação e aperfeiçoamento contínuo de professores sobre as competências necessárias para os processos de aprender e ensinar contemporâneos. Ou seja, uma educação que envolva as novas tecnologias precisa estar em consonância com as linguagens da cultura digital e com as relações com a tecnologia que acontecem no cotidiano dos indivíduos da sociedade atual (NETTO, 2014, p. 116).

As Novas Tecnologias de Treinamento (NTTs) não são a panaceia, mas podem contribuir em grande medida para o desenvolvimento de atitudes e oportunidades educacionais necessárias para a aprendizagem vitalícia. Eles podem ajudar a fornecer aos alunos o conhecimento e as habilidades necessárias para acessar o mercado de trabalho ou re-treinar as pessoas para que possam se adaptar aos novos trabalhos que surgem com a evolução tecnológica. As tecnologias invadiram progressivamente nossa vida, às vezes para nossa surpresa! A televisão traz para a casa de todo mundo notícias mundiais, filmes, cultura, entretenimento e, às vezes, educação. As operações bancárias podem ser realizadas usando cartões de crédito ou cartões bancários. Os computadores controlam o tráfego da cidade, capturam imagens de satélite para a previsão do tempo e agora controlam edifícios "inteligentes". O trabalho em casa se torna outra possibilidade, seja para evitar perder tempo em trânsito intenso ou trabalhar em casa quando o acesso ao local de trabalho não é necessário. Os adultos às vezes acham difícil aceitar, absorver, "digerir" e usar novas tecnologias, mas, curiosamente, os jovens não acham. Eles nasceram em nosso mundo tecnológico e encontraram seu caminho facilmente: usam equipamentos de televisão e audiovisuais, brincam com videogames e usam computadores sem ideias preconcebidas<sup>141</sup> (HERREMANS, 1995, p. 01).

Estas transformações que englobam a utilização das tecnologias nas salas de aula e nas salas de ensaio são um reflexo direto do que a sociedade do século XXI vem passando em seu cotidiano. Especialmente se consideramos as gerações mais novas, que desde cedo têm contato com essa pluralidade de mídias e estímulos tecnológicos em suas rotinas. A visão de mundo deles e suas relações com as tecnologias são completamente diferente de pessoas mais velhas e que acompanharam o surgimento da grande maioria dessas tecnologias e as rápidas transformações das relações que se seguiram a partir desse novo mundo proporcionado pelas interações digitais.

---

<sup>141</sup> Livre tradução de: *“New Training Technologies (NTTs) are not the panacea, but they may contribute to a large extent to the development of both the necessary attitudes and educational opportunities for lifelong learning. They may help to provide students with the necessary knowledge and skills to access the labour market or to retrain people so that they can adapt to evolving jobs. Technologies have progressively invaded our life, sometimes to our surprise! The television brings to everybody, at home, world news, movies, culture, entertainment, and sometimes education. Banking operations and more recently telebanking can be performed using credit or bank cards. Computers control city traffic, capture satellite images for the weather forecast, and now control “intelligent” buildings. Teleworking becomes another possibility, either to avoid losing time in heavy traffic, or work at home when access to the workplace is not necessary. Adults sometimes find it difficult to accept, absorb, “digest”, use new technologies, but interestingly enough young people do not. They were born in our technological world and easily find their way: they use television and audiovisual equipment, they play with video games, they use computers without any preconceived ideas”* (HERREMANS, 1995, p. 01).

A crescente tecnologia por si só teve um efeito profundo nesta geração, ao contrário de qualquer outra anterior. Eles nasceram com um chip. Eles são significativamente diferentes? Pode apostar! Esses estudantes cresceram com Vila Sésamo, MTV, reality shows, Internet, PCs / Macs, videogames, Facebook, MySpace, Twitter, Flickr, Skype, iPods, iPhones, PDAs e controles remotos de TV / DVD como apêndices de seus corpos. Quão legal é isso? Eles carregam um arsenal de dispositivos eletrônicos com eles. Eles são ingredientes-chave em seu mundo. Seu uso da tecnologia se concentra em redes sociais, músicas, vídeos, programas de TV e jogos. Eles vivem em um mundo de superestimulação da mídia e definitivamente adoram<sup>142</sup> (BERK, 2009, p. 03 - 04).

Esta nova visão de mundo e as relações advindas dela não são nem melhores nem piores do que as dos 1960, por exemplo. São apenas diferentes. Mas são diferentes de forma tão substancial que essas crianças e jovens, ao entrarem em uma sala de aula que não está se adaptando às relações com as tecnologias, acabam enfrentando um choque cultural. Eles são desestimulados a aprender devido à simplificação do formato de ensino que se mantém igual há milênios e que tem enfrentado muitas resistências em sua adaptação às tecnologias que estão a alguns anos transformando a sociedade como um todo. O mundo da sala de aula se torna tão desinteressante se comparado com os milhões de estímulos tecnológicos que recebem diariamente em suas rotinas, que o aprendizado acaba não acontecendo, ou acontecendo de forma muito lenta e desinteressante para o aluno.

Para o sistema de ensino “competir” com a explosão tecnológica que vivemos, ele precisa se abrir para o diálogo com as novas tecnologias e experimentar novas formas de relacionamento entre professor e aluno. Os alunos do século XXI precisam se sentir conectados aos professores, às instituições e uns aos outros, tanto nas relações interpessoais “ao vivo” quanto nas relações *online*, bem como se sentirem engajados e motivados pelas inúmeras tecnologias que podem ser utilizadas no sistema de aprendizagem proposto pelas instituições.

E, apesar da utilização da tecnologia na educação estar se desenvolvendo a passos lentos, já podemos ver algumas mudanças ocorrendo também no cenário brasileiro, no qual a própria *Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Brasileira* já estipula definições sobre a utilização da tecnologia no sistema de ensino, especialmente no que se diz respeito à *Educação à Distância (EaD)*:

---

<sup>142</sup> Livre tradução de: “*The burgeoning technology alone has had a profound effect on this generation, unlike any previous one. They were born with a chip. Are they significantly different? You bet! These students have grown up with Sesame Street, MTV, reality TV, the Internet, PCs/Macs, video games, Facebook, MySpace, Twitter, Flickr, Skype, iPods, iPhones, PDAs, and TV/DVD remotes as appendages to their bodies. How über cool is that? They carry an arsenal of electronic devices with them. They are key ingredients in their world. Their use of the technology focuses on social networking, music, videos, TV programs, and games. They live in a world of media overstimulation and absolutely love it*” (BERK, 2009, p. 03 - 04).



O decreto 5.622 que regulamenta o artigo 80 da Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Brasileira, trás a seguinte definição de EaD: ‘Art. 1º Para os fins deste Decreto, caracteriza-se a educação a distância como modalidade educacional na qual a mediação didático-pedagógica nos processos de ensino e aprendizagem ocorre com a utilização de meios e tecnologias de informação e comunicação, com estudantes e professores desenvolvendo atividades educativas em lugares ou tempos diversos’ (BRASIL, 2005).

A indústria e o mundo corporativo estão sempre se transformando e se adaptando às transformações tecnológicas, especialmente para a manutenção dos negócios e para combater a concorrência, tornando-se uma questão de sobrevivência para elas. Mas a educação e o treinamento ainda se demonstram resistentes às tecnologias, especialmente se analisarmos um cenário maior e mais afastado dos grandes centros urbanos. As escolas e universidades que se mostram abertas às transformações nos sistemas de ensino ainda são poucas. Além das resistências de uma cultura milenar de ensino que tem sido difícil de ser quebrada, a educação e o treinamento ainda se esbarram em questões financeiras com relação à falta de recursos para a implantação dessas tecnologias e com um preconceito por parte dos professores, que dizem que não recebem um treinamento apropriado para a utilização dessas tecnologias em suas aulas e têm a impressão de que as tecnologias os substituirão, ou pelo menos mudarão consideravelmente de seu papel (HERREMANS 1995, p. 02).

O que de fato é uma verdade: a tecnologia veio mudar a relação do professor com o aluno e o sistema educacional precisa se adaptar a essa nova realidade. É preciso um esforço em conjunto de toda a sociedade para quebrar essas resistências da educação na utilização das tecnologias para que todos possam usufruir dos benefícios que ela pode trazer para todos os indivíduos. Segundo Herremans (1995, p. 04), dentre as razões para se utilizar as tecnologias no sistema educacional estão desde uma redução do tempo e dos custos do processo de aprendizagem até à melhoria da qualidade do processo de ensino e aprendizagem, aumentando tanto a atratividade do conteúdo - e conseqüentemente sua efetividade de aprendizado - quanto a oportunidade de acesso por pessoas ou instituições afastadas dos grandes centros e que podem acessar as informações e os treinamentos *online* por meio da *internet*.

Testes demonstraram que uma melhor qualidade do material de treinamento e as mídias aumentam a taxa de retenção de 30% a 40%, o que não é negligenciável! Isso pode ser devido a diferentes fatores, como uma melhor adaptação aos estilos de aprendizagem individuais<sup>143</sup> (HERREMANS, 1995, p. 04).

---

<sup>143</sup> Livre tradução de: “Tests have demonstrated that an improved quality of training material and media increases the retention rate by 30 to 40%, which is not negligible! This may be due to different factors, such as better adaptation to the individual learning styles” (HERREMANS, 1995, p. 04).

Outro ponto que tem sido observado e utilizado em algumas instituições é com relação ao uso das redes sociais também nos ambientes educacionais. Como o uso dessas ferramentas é amplo no dia a dia dos alunos, os professores podem se beneficiar da integração dessas mídias sociais em suas aulas para melhorar a aprendizagem dos alunos, permitindo uma nova forma de aprendizado interativo e colaborativo. As mídias sociais fornecem aos educadores uma nova oportunidade de se conectarem com os alunos, de modo a provocar pensamentos e discussões que ultrapassam os limites da sala de aula. O uso de mídias sociais também incentivam os alunos a interagirem entre si e podem aumentar o engajamento e o interesse no conteúdo do curso (ABE; JORDAN, 2013, p. 16).

A maioria das percepções dos alunos em relação ao uso das mídias sociais na sala de aula é positiva. Da mesma forma, muitos membros do corpo docente parecem estar cientes dos diferentes tipos de mídia social e como elas podem ser usadas em sala de aula. Do *YouTube* ao *Twitter* e ao *Skype*, as mídias sociais oferecem muitos benefícios para educadores e alunos, como incentivar o envolvimento dos alunos em tempo real em cursos para melhorar a conexão entre educador e aluno. Além disso, Rheingold compartilha que as redes sociais e a mídia “permitem uma coordenação de atividades mais ampla, rápida e de menor custo” (p. 25). As mídias sociais podem servir como uma ferramenta econômica para uso dos educadores, bem como uma ferramenta eficaz para suplementar e aumentar a entrega de material didático e o desenvolvimento de habilidades intelectuais importantes<sup>144</sup> (ABE; JORDAN, 2013, p. 20).

O ponto crucial da utilização das mídias sociais, dos jogos e de todo o aparato tecnológico no sistema de ensino e no treinamento das habilidades técnicas do ator-cantor-bailarino é manter o estudante engajado no processo de aprendizagem. As escolas, universidades e centros de treinamento precisam acompanhar as evoluções sociais e preparar os alunos para estarem utilizando as tecnologias em suas vidas profissionais. Especialmente para o ator-cantor-bailarino, que precisa de um treinamento multitarefa e de uma conexão com as tecnologias para aprimorar suas técnicas. Ponto que o *STArt-ACB* vem trazendo para estimular essa relação de novas possibilidades de treinamento, prática e aprendizado de habilidades através das inúmeras ferramentas disponibilizadas das técnicas de interpretação, canto e dança, além da interação com outros estudantes e profissionais que podem estar colaborando com o seu desenvolvimento através da ferramenta.

---

<sup>144</sup> Livre tradução de: “The majority of student perceptions regarding the use of social media in the classroom are positive. Likewise, many faculty members seem to be aware of the different types of social media and how it may be used in the classroom. From *YouTube* to *Twitter* to *Skype*, social media offers many benefits to both educators and students alike, such as encouraging real-time student engagement in courses to enhancing the connection between educator and student. Additionally, Rheingold shares that social networks and media “enable broader, faster, and lower cost coordination of activities” (p. 25). Social media can serve as a cost-efficient tool for educators to use, as well as an effective tool to supplement and augment the delivery of course material and development of important intellectual skills” (ABE; JORDAN, 2013, p. 20).

Quando falamos da necessidade do ator-cantor-bailarino estar engajado em seu aprendizado e assimilando formas de se relacionar com as tecnologias em sua vida profissional, estamos nos referindo também à grande presença dos aparatos tecnológicos nos espetáculos de *Teatro Musical* e que têm crescido cada vez mais com o passar dos anos. Não apenas os musicais, mas todos os campos das *Artes Cênicas* estão sempre caminhando em paralelo com o desenvolvimento tecnológico e utilizando esses elementos em sua estrutura.

As inovações tecnológicas e toda sorte de máquinas mecânicas e eletroeletrônicas sempre estiveram presentes na obra coreográfica como instrumentos para criação de ambientação como cenário, luz, som e, a cada nova invenção, a dança expandia seus recursos cênicos, mas também seus recursos técnicos. Foi assim com o palco italiano, com as engrenagens para fazer voar os dançarinos, com a sapatilha de ponta. Não tem sido diferente com as tecnologias digitais, cada vez mais amplamente utilizadas em diferentes etapas da criação, da montagem coreográfica, do registro, e como elementos de cena. Câmeras de vídeo e *softwares* fazem parte, hoje, do cotidiano da dança contemporânea e parecem estar exigindo dela modificações em sua técnica (MENDES, 2011, p. 81 - 82).

Assim, estar preparado para a interação tecnológica também em suas performances se faz necessário para o ator-cantor-bailarino contemporâneo. E para isso, o treinamento e o desenvolvimento de suas habilidades através também dos aparatos tecnológicos é um grande aliado no treinamento deste performer. Manter o estudante engajado em um ambiente digital estimulante é um dos principais elementos do *STArt-ACB*, que apresenta ainda uma ferramenta que se utiliza dos elementos da *Gamificação* neste processo de engajamento do estudante, conforme veremos mais à frente neste trabalho.

### **Diálogo entre jogos, treinamento e o desenvolvimento de habilidades artísticas**

Dentre os inúmeros elementos tecnológicos da contemporaneidade que demandam atenção, concentração e engajamento do ser humano, iremos destacar neste momento os jogos, suas relações com o *STArt-ACB* e com o treinamento das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino. Os elementos da *Gamificação* utilizados no *STArt-ACB* serão melhores detalhados no próximo capítulo. Nesta seção vamos analisar alguns outros jogos que se utilizam de princípios que também serão aplicados ao *STArt-ACB*, além de algumas particularidades que o uso das tecnologias aliadas aos jogos podem trazer para o processo de ensino e aprendizagem das habilidades artísticas.

Quando pensamos em jogos associados ao aprendizado e desenvolvimento motor, sejam eles jogos digitais ou não, temos como objeto do jogo o próprio movimento do corpo

aliado à ludicidade e à imaginação, fazendo do jogo uma atividade que mescla tanto as atividades internas quanto as externas do indivíduo (GIUSTINA, 2009, p. 22). E quando associamos à tecnologia nos jogos digitais, ela potencializa o jogo pela ampliação do mundo imaginário que ela possibilita, sempre tendo-se em mente a interação do indivíduo com a máquina sendo realizada através do movimento, um elemento determinante nos jogos digitais aplicados ao desenvolvimento e aprendizado de habilidades motoras através da associação do movimento com a imaginação. Esta mescla da tecnologia aplicada aos jogos digitais - com o objetivo de se explorar a movimentação e as habilidades artísticas - tem sua origem nos diversos *softwares* utilizados ao longo dos anos na exploração e pesquisa acerca da dança e do desenvolvimento das habilidades dos performers.

Joseph Deken (1983) cita o trabalho pioneiro de Alan Zenuk, um programa que transformava os movimentos dos dançarinos, capturados por sensores eletrônicos, em dados digitais apresentados na tela do computador na forma de gráficos (representações corporais), permitindo ao coreógrafo e ao dançarino a análise, a alteração e/ou o registro dos movimentos. Depois desse, outros programas surgiram, como o Laban Writer, específico para a notação da dança, e o Dance Codes, criado pelo Programa de Pós-Graduação em Dança e Tecnologia da Universidade de Ohio (EUA). Este último se constitui um instrumento de registro e de divulgação de trabalhos de dança. É um instrumento pré-programado de fácil utilização (elaborado dentro do aplicativo Director), que suporta arquivos de imagem em movimento, de fotografias, de som e de texto. A partir de uma interface única que se repete para cinco categorias, o programa apresenta uma espécie de gabarito para o qual se transferem os arquivos previamente selecionados e tratados segundo as especificações do programa (MENDES, 2011, p. 82).

Este processo de captura do movimento humano e de transcodificação para um formato digital, para ser utilizado de acordo com as especificações de cada programa, seja para fins educativos, competitivos, comparativos ou simplesmente com a finalidade de entreter o usuário, é um dos elementos que mais caracterizam os jogos eletrônicos de dança e é a base do *STArt-ACB* para o acompanhamento do desenvolvimento das habilidades técnicas do ator-cantor-bailarino. No caso do *STArt-ACB*, a captura é realizada através do *Kinect* por sensores 3D associados a uma câmera, que juntos identificam os movimentos do usuário no espaço. Mas existem diversas outras formas de transcodificação desses movimentos para o formato digital, desde sensores eletrônicos grudados em diversas partes do corpo do usuário até interfaces de contato que registram o pisar dos pés do jogador, passando por controles e consoles de mão que registram o deslocamento do usuário no espaço.

Um formato de jogo digital que vamos utilizar como um exemplo de parte das funções do *STArt-ACB* é o das *Máquinas para Dançar*, que Mendes (2013, p. 183) denomina de *MpD*. Essas máquinas, apesar de não utilizarem o sensor *Kinect* proposto pelo *STArt-ACB*, se assemelham no que diz respeito à interação dos usuários com o jogo, no engajamento, no

desenvolvimento de habilidades, na competitividade como fator estimulante para o envolvimento no jogo e na dança. A captura dos movimentos é realizada através de um piso composto por setas que, ao serem pisadas pelo jogador, registram o deslocamento do usuário no espaço e comparam com a coreografia mostrada no monitor, que indica quais setas devem ser pisadas em cada etapa da coreografia (*Figura 11*).



**Figura 11 - Piso para captura de movimento das *Máquinas para Dançar***

Para Mendes (2013, p. 209), a captura dos movimentos na *MpD* através dessas setas no chão é bastante limitada frente a gama de possibilidades de movimento, pois consegue apenas registrar a posição espacial dos pés do jogador, o tempo com que executa as transferências de peso e o componente rítmico das músicas, deixando de fora todo o restante da movimentação dos membros superiores, tronco e cabeça, das demais qualidades de movimento (esforço, fluxo e impulso), bem como dos aspectos melódicos e harmônicos da música. Entretanto, os aspectos positivos dessa junção da dança com os jogos e a tecnologia são inúmeros, incluindo as contribuições da *MpD* para o próprio fazer da dança, tanto na esfera pedagógica quanto na esfera cênica composicional, evidenciando a influência da tecnologia digital na contemporaneidade e nos processos de ensino e aprendizado que podem ser utilizados juntamente com as ferramentas de entretenimento e diversão.

As *MpD* são objetos das mídias digitais inseridos no mercado do entretenimento. Resultam da aplicação tecnológica para fins de diversão a partir do movimento do corpo, dentro do campo dos jogos eletrônicos. Instauram um espaço onde a dança em seu sentido *lato* é estímulo para a vivência da ludicidade potencializada pela tecnologia digital. Reúnem, portanto, os três campos - dança, jogo e tecnologia -, misturando suas especificidades, suas tensões próprias e relacionais, seus elementos comuns e distintos vistos anteriormente, gerando desejos de uso também diferenciados (MENDES, 2013, p.197).

No caso do *STArt-ACB*, o sensor *Kinect* possibilita uma amplitude maior nos elementos capturados dos movimentos e sons do jogador, aumentando as aplicabilidades do *software* no desenvolvimento das habilidades dos usuários e dos elementos que podem ser utilizados de parâmetro nas competições dentro do elemento jogo. Mas muitos de seus elementos já são utilizados também nas *MpD*, especialmente nas competências relacionadas à

dança e às movimentações presentes nos treinamentos e aprendizados das habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*.

Dentre os jogos de *MpD* mais populares, temos o *Dance Dance Revolution (DDR)*, o primeiro jogo eletrônico de dança lançado em 1998 pela empresa japonesa Konami, cujo sucesso foi enorme, produzindo mais de 120 diferentes versões lançadas desde então, tanto para fliperamas, quanto para processadores domésticos (MENDES, 2013, p.176). O *DDR* faz parte de uma família de videogames conhecida como *Bemani* (abreviação de *Beat Mania*), que usam o corpo humano para interagir com a música, sendo comparados a um *karaokê* para os pés, mãos ou corpo, dependendo se a interação com o jogo ocorre por meio de um controle manual - a exemplo do videogame *Wii*, da empresa *Nintendo* -, um piso composto de setas para capturar os movimentos dos pés, como é o caso do *DDR*, ou um instrumento falso que simula um real e transcodifica o movimento em som, como os populares jogos *Guitar Hero* e *Rock Band* (Figura 12) - estes últimos, jogos *multi-player* que requerem a compra de um conjunto de simuladores de instrumentos musicais, como guitarras, baixos, microfones e até bateria (AUERBACH, 2010, p. 02).



**Figura 12 - Consoles do *Wii*, *DDR* e do *Rock Band***

De fato, a música é o elemento fundamental da diversão proporcionada pelos videogames da família *Bemani*, e compõe sua base lúdica juntamente com os desafios trazidos

pela programação, sendo o estímulo inicial para o movimento. No caso do *DDR*, a música e o ritmo são utilizados como uma nova forma de interação com as imagens na tela, e a dança cria uma nova relação entre o jogo e o corpo do jogador, permitindo ainda a investigação de algumas questões fundamentais da música *pop* e estudos culturais, como o fluxo global de culturas e identidades musicais, a interação do som e da imagem através das novas mídias, e do papel do som e da música na criação de ambientes digitais interativos (SMITH, 2004, p. 58).

Considere, afinal, o que significa ter todo o corpo envolvido em uma busca puramente rítmica. O cérebro e a medula espinhal motivam os grandes músculos das panturrilhas e coxas, enquanto os músculos abdominais são recrutados para o equilíbrio e a coordenação. Outra forma importante pela qual o corpo é envolvido pelo *Dance Dance Revolution* envolve o nervo vestibular do cérebro, que é estimulado pelas ondas de impacto que correm de cada passo para a cabeça (o controlador de passos, exclusivo da *DDR*, é obviamente necessário para tirar o máximo proveito desse condutor corporal). Laurel Trainor e seus colegas mostraram recentemente que essa estrutura cerebral desempenha um papel fundamental no processamento e compreensão rítmica (Phillips-Silver e Trainor, 2007, 533-546). Mesmo a estimulação de curto prazo do nervo vestibular em adultos e crianças impacta significativamente a maneira como eles respondem a ritmos ambíguos<sup>145</sup> (AUERBACH, 2010, p. 03).

Além da estimulação do nervo vestibular no processamento e compreensão rítmica, o *DDR* ainda possui um sistema de antecipação do movimento que ajuda no estímulo para o usuário continuar jogando. O jogo mostra, também através de setas na tela, os próximos movimentos que o jogador precisa fazer depois do movimento que ele está executando naquele determinado momento. Segundo Mendes (2013, p. 180), essa antecipação das metas de movimento tem papel importante na preparação de condições básicas para a execução dos próximos movimentos, a exemplo do ajuste postural, bem como o caráter lúdico de desafio a continuar jogando para aprender a agrupar e antecipar a visão das setas e a executar os movimentos indicados por elas.

Esses estímulos geram ainda uma competitividade entre os jogadores que estimula a interação e o planejamento de estratégias, além de fóruns *online* de discussão e de competições tanto de velocidade de execução dos passos quanto de performance da dança em si, através da escolha dos diferentes estilos e movimentos de dança disponíveis no jogo.

---

<sup>145</sup> Livre tradução de: “Consider, after all, what it means to have the whole body engaged in a purely rhythmic pursuit. The brain and spinal chord motivate the large muscles in the calves and thighs, while the abdominal muscles are enlisted for balance and coordination. Another important way the body is engaged by *Dance Dance Revolution* involves the brain’s vestibular nerve, which is stimulated by the impact waves coursing from each footfall to the head. (The dance pad controller, unique to *DDR*, is obviously necessary for taking full advantage of this bodily conduit.) Laurel Trainor and her colleagues have recently shown that this brain structure plays a key role in rhythmic processing and comprehension (Phillips-Silver and Trainor 2007, 533-546). Even short-term stimulation of the vestibular nerve in adults and infants significantly impacts the way they respond to ambiguous rhythms” (AUERBACH, 2010, p. 03).

Segundo Andrews (2006), essas atividades que ultrapassam os limites físicos dos fliperamas ou dos consoles residenciais permitem que os efeitos lúdicos e de desenvolvimento de habilidades dos jogadores sejam ainda mais desenvolvidas pelo engajamento dos usuários na atividade do jogo. Alguns fóruns de discussão incluem também uma listagem de localizações de máquinas, códigos de desbloqueio, notícias, listagens de músicas, impressões de padrões de passos, vídeos de competições e outros materiais de apoio para aqueles que procuram melhorar sua jogabilidade. O *DDR* teve uma receptividade tão grande que acabou também se tornando ferramenta de estudo da *Universidade de Massachusetts*, que criou um laboratório de *DDR* para o desenvolvimento das habilidades rítmicas de seus alunos:

Embora pareça óbvio, é importante afirmar desde o início que nem todos os alunos se beneficiarão igualmente do trabalho com o *Dance Dance Revolution*. Alguns podem não precisar disso. Por exemplo, os performers peritos da graduação podem achar que o estudo de habilidades básicas de musicalidade via *DDR* pode ser tão supérfluo quanto o estudo convencional que eles encontram nas aulas básicas de habilidades auditivas. Eles ainda podem se irritar com a ideia de treinar com o design intuitivo de setas esquemáticas em vez de usar a notação convencional. Este estilo de representação se sobrepõe em grande parte às estratégias de processamento visual de músicos muito jovens, tipicamente aqueles com idades entre 6 e 10 anos. O mero fato de que o *Dance Dance Revolution* essencialmente inculca fundamentos e pré-fundamentos de ritmo e de leitura musical à primeira vista, não deve desqualificá-lo como uma ferramenta valiosa de instrução suplementar. Um pequeno número de músicos de graduação entra nas universidades com severos déficits na habilidade rítmica que indicam uma idade de desenvolvimento musical muito menor que a cronológica. As pessoas deste grupo podem achar mais difícil realizar algumas tarefas básicas do que seus pares, como cantar e sincronizar suas batidas junto com um pulso estabelecido. A maioria dos alunos chega com fundamentos rítmicos um pouco mais fortes, mas exige algum trabalho de correção para melhorar sua memória musical e resolver os pontos fracos em seu reconhecimento e performance de divisões e descansos da batida de forma apropriada<sup>146</sup> (AUERBACH, 2010, p. 05).

Como Auerbach descreveu acima, nem todos os alunos se beneficiam da mesma forma. Por isso é necessário projetar um sistema de adaptação às habilidades de cada usuário, baseado no seu conhecimento e habilidades prévias. Especialmente no *STArt-ACB*, no qual a

---

<sup>146</sup> Livre tradução de: “*Though it may seem obvious, it is important to state at the outset that not all students will benefit equally from working with Dance Dance Revolution. Some may not need it at all. For example, expert undergraduate performers may find the drilling of basic musicianship skills via DDR may be as superfluous as the conventional drilling they encounter in core aural skills classes. They may further chafe at the idea of training with the intuitive, schematic-arrow design instead of with conventional notation. This style of representation overlaps to a great extent with the visual processing strategies of very young musicians, typically those aged 6 to 10. The mere fact that Dance Dance Revolution primarily inculcates fundamentals and pre-fundamentals of rhythm and sightreading should not disqualify it as a valuable tool for supplemental instruction. A small number of undergraduate musicians enter programs with severe deficits in rhythmic ability that indicate a musical development age far less than their chronologic one. Those in this group may find it more difficult than their peers to accomplish some basic tasks, such as synchronizing their tapping and singing along with an established pulse. Most students arrive with somewhat stronger rhythmic fundamentals, but require some remedial work to improve their musical memory and to address weaknesses in their recognition and performance of proper beat divisions and rests*” (AUERBACH, 2010, p. 05).



adaptabilidade precisa acontecer tanto no desenvolvimento das habilidades técnicas da dança quanto do canto e da interpretação - além de todas elas sendo executadas simultaneamente. E no *DDR* esta divisão em um sistema de fases para abarcar tanto os usuário iniciantes quanto os avançados foi crucial para o seu enorme sucesso.

Além disso, o jogo também tem dois formatos de competição, ambos mantendo o princípio básico do jogo que é o de executar os passos indicados, com precisão espacial e rítmica: o modo *velocidade*, no qual os jogadores buscam alcançar níveis cada vez mais complexos e rápidos de execução da quantidade de setas a serem pisadas em um menor espaço de tempo, resultando em movimentações frenéticas, mecanizadas, extremamente rápidas e concentradas nos pés; e o modo *freestyle*, em que os jogadores optam por níveis de velocidade menores, com menor quantidade de setas por minuto, para que também possam incluir na movimentação os braços, tronco e cabeça.

No entanto, em cada uma das modalidades de jogo, o desejo de eficiência se apresenta sob configurações distintas: ganhar o jogo dançando ou ganhar o jogo superando limites de velocidade de movimento. A primeira condição alia ao desejo de ganhar, o desejo expressivo, que envolve pesquisa de movimento, desejo de comunicação e/ou socialização - objetivos que também motivam dançarinos profissionais. Assim, no modo estilo livre [*freestyle*] a tensão jogo/dança pende para o lado da dança com mais intensidade. No modo velocidade, onde a tensão pende mais para o lado do jogo, e o excesso que caracteriza a nossa era digital está plenamente presente, as motivações expressivas do movimento não são acionadas (MENDES, 2013, p. 200).

Smith (2004, p. 81) afirma que, mesmo quando os jogos digitais deixam um pequeno espaço para os jogadores se expressarem além das regras já pré-estabelecidas pela programação imposta pelo código do *software*, limitando a expressividade humana na interação com o jogo, esses pequenos espaços normalmente acabam se tornando um canal de uma gama impressionante de respostas ativas e criativas, especialmente quando se envolve música e dança - veículos poderosos para a expressividade individual.

Como é o caso do modo *freestyle* do *DDR*, em que a velocidade é até reduzida para que a dança possa surgir nas outras partes do corpo além dos pés, transformando o jogo em um palco para a expressividade a partir dos inúmeros estilos de dança e coreografias disponibilizadas no *software*. E, ao focar no aspecto da dança mais do que no da velocidade técnica da execução dos passos, surge um espaço para a performance além do jogo, no qual os jogadores transformam o ato de jogar em um palco de expressão, onde colocam suas individualidades e reestruturam a forma de se jogar, incrementando os passos com pulos, giros, braços e movimentos de tronco e cabeça que não são indicados pelas setas, chegando

até mesmo a usar as mãos para “pisar” nos sensores do chão, transformando o ato de jogar em uma performance para quem assiste.

Quando falamos em quem assiste, normalmente estamos falando dos outros jogadores que estão esperando sua vez de jogar, além dos jurados dos campeonatos e do público que assiste os jogadores nos fliperamas e que não são jogadores. Segundo Mendes (2013, p. 195), a relação entre os níveis de habilidade e destreza dos jogadores no “palco” e da “plateia” que assiste são muito importantes na determinação da natureza da cena e da experiência do jogo: se é uma performance, um treinamento ou um simples momento de recreação. Quando jogadores habilidosos estão na máquina e existem espectadores em volta dele, aquele momento automaticamente cria um público composto por pessoas que esperam a sua vez, por jogadores iniciantes que querem aprender alguma coisa e/ou por curiosos atraídos pelo espetáculo do movimento, transformando aquela partida em uma performance do jogador para uma plateia que observa atenta aquela apresentação (*Figura 13*). Entretanto, quando jogadores menos habilidosos começam a jogar, a “magia da cena” se enfraquece e as relações se transformam em um indivíduo praticando e outros esperando a sua vez de jogar. Ou ainda, quando não há nenhum espectador, o jogo é experienciado como um momento de treinamento ou de puro entretenimento e diversão.



**Figura 13 - Plateia observando a performance do jogador durante partida do DDR**

Vemos surgir na máquina um espaço cênico artístico por sobre o espetáculo competitivo. Nos breves minutos da apresentação, esquecemos o jogo e a máquina. A dança ali se faz, e se fortalece. Ainda que dentro do referencial da dança contemporânea esse fazer possa ser considerado pouco espontâneo, massificado por codificações de estilos, despreocupado com conexões mais abrangentes ou profundas no corpo-totalidade, ele aponta para a construção de sentidos singulares, e exemplifica, dentro de sua esfera de atuação - o entretenimento -, como potencializar a dança na interação com o jogo e a tecnologia (MENDES, 2013, p.213).

Esse momento de performance pode se tornar ainda maior quando analisamos o *STArt-ACB* e sua interação *online* e disponibilização de vídeos e coreografias para serem visualizadas por todos os usuários do aplicativo, aumentando consideravelmente a “plateia”

de cada performance, que inclui não apenas outros jogadores, mas também profissionais e professores especializados que podem estar assistindo e até mesmo dando *feedback* das execuções. O jogo se torna não apenas uma ferramenta de entretenimento ou de competição, mas também uma possibilidade de estar se relacionando com diversos outros estudantes e profissionais da área, aumentando a comunicação entre os praticantes de *Teatro Musical* e incrementando as formas de aprender e desenvolver as habilidades técnicas e artísticas associadas ao ator-cantor-bailarino. Essas relações entre jogadores e a “plateia” acabam também por interferir na performance do jogador, criando-se uma preocupação em agradar quem assiste e até mesmo em influenciar os jurados em uma competição pela reação que a plateia se expressa em uma performance no jogo:

Nesse sentido, há uma preocupação em agradar o público, em afetá-lo pelo gosto, pelo prazer, pela alegria, para que o julgamento da obra lhe seja favorável em termos competitivos, mas que convive com o prazer intrínseco da expressão, esse desvinculado dessa avaliação de resultado. Há mesmo uma simultaneidade de impulsos fundamentais e de preocupações finais que apontam para a hibridização jogo-dança (MENDES, 2013, p.217).

A prática das coreografias, músicas ou números de *Teatro Musical*, aliados com o ranqueamento competitivo e a disponibilização *online* para os outros jogadores aumentam ainda mais as possibilidades de criação dentro do aplicativo e da expressividade da singularidade de cada ator-cantor-bailarino que se utilizar do *software*, conforme será melhor detalhado no último capítulo deste trabalho.

### **Pesquisa com atores-cantores-bailarinos sobre a utilização da tecnologia**

Como uma das maiores motivações para a continuação no doutorado da minha investigação a respeito do treinamento do ator-cantor-bailarino surgiu da observação dos meus alunos durante o mestrado, foi necessário entender um pouco mais a fundo como estava sendo realizada a utilização das tecnologias nas salas de ensaio e no desenvolvimento das habilidades de canto, dança e interpretação dos intérpretes na contemporaneidade. Desde o primeiro ano do doutorado, foi realizada uma pesquisa *online* com meus alunos na *ETMB* ao final de cada semestre, para que pudesse ser registrada a percepção deles com relação ao uso das tecnologias no dia-a-dia das aulas e dos ensaios de *Teatro Musical*, bem como acerca das atividades com a tecnologia que propus ao longo dos anos, buscando o melhor desenvolvimento de suas habilidades e de suas percepções sobre suas evoluções pessoais em cada uma das áreas de ensino que trabalhamos na escola.

A pesquisa foi realizada com os alunos da *ETMB* durante os anos de 2015 a 2017, quando deixei de lecionar na escola para poder realizar o doutorado sanduíche na *RCSSD* em Londres no último semestre de 2017 e no primeiro de 2018. Ao surgir essa oportunidade de estar estudando em Londres em uma universidade com um curso de graduação específico em *Teatro Musical*, continuei essa investigação e observação também com os alunos, professores e profissionais ingleses, de modo a entender como tem sido a relação deles com a tecnologia. Especialmente pela proximidade e relação da instituição de ensino com a *Indústria do West End*, o que torna o ambiente de treinamento um espaço ainda mais competitivo, no qual a acurácia técnica das habilidades de canto, dança e interpretação é altamente exigida e a tecnologia poderia entrar como um elemento adicional na busca do máximo de potência na execução de todas essas habilidades. Paralelamente, foi realizada ainda uma pesquisa com os profissionais brasileiros acerca do uso das tecnologias, para serem examinados juntamente com os dados das rotinas de estudo e treinamento a partir dos dispositivos tecnológicos utilizados pelos profissionais londrinos.

O intuito da pesquisa não é compilar dados quantitativos para serem comparados com os resultados de Londres e do Brasil, mas registrar qualitativamente as informações dos treinamentos que ministrei e das minhas observações acerca do dia-a-dia desses estudantes, além do acompanhamento de suas rotinas de treinamento no Brasil e da observação das turmas de *Teatro Musical* na *RCSSD*, onde pude acompanhar de perto a rotina dos alunos e o desempenho deles no treinamento de suas habilidades e na utilização das tecnologias nesse processo. Com relação aos profissionais de *Teatro Musical*, a pesquisa teve o intuito de registrar suas rotinas e suas visões acerca da utilização das tecnologias fora de um ambiente acadêmico e no dia-a-dia de suas rotinas profissionais em seus espetáculos e estudos pessoais de suas habilidades de canto, dança e/ou interpretação.

Segundo Duarte (2015, p. 126), a pesquisa qualitativa busca revelar processos e fenômenos em indivíduos e em grupos de indivíduos a partir de uma série de representações - como entrevistas, conversações e gravações -, de modo a tornar visíveis esses mundos, práticas e materiais dessas coletividades, sendo fundamental também a compreensão tanto do que os indivíduos experimentam quanto da interpretação que eles fazem de suas experiências. No caso desta pesquisa, além da minha observação cotidiana acerca do comportamento e das relações com as tecnologias dos alunos de *Teatro Musical*, através das perguntas dos questionários pude realizar uma análise comparativa de seus comportamentos com as percepções que eles têm acerca de suas relações com a tecnologia em suas rotinas de treinamento.

Assim, esta pesquisa foi realizada ao longo de todo o doutorado e conta tanto com a experimentação de algumas técnicas e tecnologias no processo de ensino que utilizei com meus alunos na *ETMB* quanto com a observação e coleta de dados dos alunos que participaram semestralmente ao longo de todo o período que estive na *ETMB*, acrescido da observação dos alunos que acompanhei nos dois semestres que estive na *RCSSD*. Além desses estudantes que pude investigar de perto, a pesquisa conta ainda com dados de alunos e profissionais que não acompanharam meu trabalho, colaborando com uma visão vinda “de fora” do meu processo de pesquisa e experimentação - profissionais que não trabalharam diretamente comigo e alunos que estudaram apenas um semestre junto a mim e não acompanharam a pesquisa desde o início, por exemplo.

No caso das minhas turmas na *ETMB*, como desempenhava um papel de professor além do de pesquisador, nos primeiros semestres a minha conduta foi mais de observação do comportamento dos meus alunos e de suas relações com os aparatos tecnológicos durante as aulas. Além disso, instiguei os alunos durante o questionário a respeito da consciência deles sobre o uso que estavam fazendo das tecnologias e do quanto isso estava interferindo em suas vidas pessoais e profissionais. A partir de então, nos próximos semestres passei também a realizar tarefas que exigiam deles a filmagem de algumas atividades e colhi a percepção deles a respeito dessas atividades também através dos questionários, como será apresentado logo abaixo.

Primeiramente, busquei observar a utilização dos meios tecnológicos em seus treinamentos (tanto na *ETMB* quanto na *RCSSD*) e somente depois propor novas formas de se relacionarem com esses dispositivos tecnológicos (na *ETMB*, no caso, uma vez que na *RCSSD* eu apenas desempenhei o papel de pesquisador e observador). Além disso, nos questionários *online*, tentei ao máximo não induzir os entrevistados a respostas que pudessem influenciar nos resultados que eu esperava, buscando realmente analisar a percepção deles acerca de uma prática que eles já realizam, mas que ainda não dominam ou não se apropriaram totalmente dela na qualidade de ferramenta de aprendizado e de desenvolvimento de suas habilidades artísticas enquanto atores-cantores-bailarinos.

As turmas na *ETMB* tinham uma média de quarenta alunos e cerca de trinta deles a cada semestre se prontificavam a responder ao questionário. No caso dos profissionais brasileiros e dos estudantes e profissionais londrinos, consegui um pouco menos de respostas, mas que não divergiram muito dos dados colhidos na *ETMB*, me fazendo perceber que o uso das tecnologias está ainda mais presente do que eu já imaginava, tanto no mercado de *Teatro Musical* do Brasil quanto no de Londres. E muito desse resultado se deve à utilização das

tecnologias no dia a dia desses estudantes e profissionais, que fazem parte de uma geração que já nasceu em um mundo tecnológico, no qual a idade média deles se encontra na casa dos vinte aos trinta anos de idade. E até mesmo os alunos e profissionais com idade mais avançada do que a média também se mostraram bastante receptivos à tecnologia, muitos deles se utilizando dela em seus treinamentos e aulas, conforme apresentaremos a seguir.

Neste subcapítulo iremos apresentar uma reflexão acerca da compilação dos dados obtidos na pesquisa realizada de 2015 a 2018, explicitando as informações mais relevantes para esta pesquisa, especialmente a respeito do uso das tecnologias no treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo e na autopercepção dos entrevistados acerca desse uso, acrescidos da minha observação pessoal que realizei de perto com as turmas da *ETMB* e da *RCSSD*. As respostas dos entrevistados superaram as expectativas da pesquisa e vão de acordo com muito do que foi defendido ao longo de todo este trabalho. Deste modo, procuramos ao máximo selecionar as informações mais pertinentes para as conclusões a respeito das tecnologias no treinamento das habilidades artísticas, bem como foram selecionadas também opiniões contrárias que serviram de questionamentos a algumas ideias e propostas do *STArt-ACB* e à percepção da influência da tecnologia nas mudanças e formatos que o treinamento do ator-cantor-bailarino tem adquirido nos últimos anos.

Um ponto crucial da realização desse questionário era registrar a observação das pessoas ao meu redor, para entender se eles tinham clareza das transformações que já estavam ocorrendo em nossas rotinas de treinamento - há pelo menos dez anos -, buscando respaldo de outros profissionais para uma ampliação da percepção que eu estava tendo. Além disso, o intuito também é saber até que ponto a utilização da tecnologia é consciente e o quanto podemos nos apoderar dela e utilizá-la melhor e de forma mais proveitosa para o desenvolvimento de nossas habilidades técnicas e artísticas enquanto atores-cantores-bailarinos e profissionais de *Teatro Musical* em geral (performers, professores, diretores, libretistas, roteiristas, etc.).

Existem muitos dados colhidos nos questionários que não serão utilizados neste trabalho e que podem ser analisados sobre outro viés em pesquisas futuras, como uma visão a respeito das tecnologias utilizadas pelos alunos em comparação às utilizadas pelos profissionais de *Teatro Musical*, uma análise relacionando uma maior facilidade de utilização de acordo com a idade ou com o nível de escolaridade dos estudantes, a utilização em seus cotidianos e atividades não relacionadas ao treinamento e que influenciam suas relações com os aparatos tecnológicos, a mudança de percepção de alunos que responderam a pesquisa mais de uma vez ao longo dos anos ou ainda a relação com as diferentes cidades e suas relações

com as tecnologias no mercado de trabalho profissional. Como foram inúmeras informações recebidas ao longo desses quatro anos, muitas delas não serão utilizadas para não fugirmos do objetivo final estabelecido pelo escopo da tese e para não aumentarmos ainda mais o tamanho do trabalho com análises que podem ser realizadas em trabalhos futuros<sup>147</sup>.

Uma das primeiras indagações que eram respondidas pelos estudantes neste questionário *online* era com relação às suas rotinas semanais de estudos presenciais e individuais das atividades artísticas, para podermos ter uma referência maior das rotinas dos estudantes e profissionais de *Teatro Musical* que estávamos entrevistando. Em todas as pesquisas, a grande maioria dos brasileiros tinha mais de sete horas semanais de aulas presenciais e mais de 80% deles tinha mais de quatro horas semanais. Nos estudantes de Londres, como a maioria dos entrevistados eram alunos da universidade do curso de *Teatro Musical*, a carga horária de atividades físicas e artísticas presenciais deles chegava a quase vinte horas semanais. Nos estudos individuais, a maioria dos estudantes e profissionais brasileiros se concentram na faixa de quatro a sete horas semanais de estudos individuais das habilidades artísticas que desenvolveram nas classes presenciais, enquanto o ritmo dos estudantes londrinos chega à casa das dez horas semanais de estudos individuais na média.

Quando entramos nas questões da tecnologia associada ao treinamento de suas habilidades, as diferenças entre os brasileiros e os londrinos praticamente desapareceram, mostrando uma tendência em ambos os países (pelo menos entre os estudantes e profissionais de *Teatro Musical* na casa dos vinte aos trinta anos) do amplo uso das tecnologias em suas rotinas de treinamento e da consciência das transformações que esse uso tem trazido para a sua preparação e suas vidas cotidianas. Apesar da percepção da influência das tecnologias em seus treinamentos, a visão deles ainda é obscura com relação aos rumos que a capacitação profissional no *Teatro Musical* pode tomar e das inúmeras novas possibilidades de treinamento, aprendizado e desenvolvimento de habilidades que as tecnologias podem proporcionar.

Quase que a totalidade dos pesquisados utiliza o celular durante as aulas para gravar vídeos e áudios com as diretrizes dos professores para poderem estudar sozinhos posteriormente, além de compartilharem esse material com os outros colegas, aumentando a interação extraclasse entre eles e propiciando o estudo individual mais apurado do que já foi passado em aula. As gravações mais comuns relatadas são: 1 - áudios das aulas particulares de canto, em que eles gravam não apenas suas vozes e as diretrizes dos professores, como

---

<sup>147</sup> Os dados completos da pesquisa podem ser encontrados na seção [\*Apêndice I - Compilação dos dados da Pesquisa com atores-cantores-bailarinos do Brasil e do Reino Unido\*](#) deste trabalho.

registram também o *karaokê* da música para estudarem suas músicas com o acompanhamento do piano; 2 - áudios do *ensemble* para estudarem as harmonias dos naipes e as dinâmicas em cada trecho da música; 3 - vídeos das coreografias das aulas de dança, como forma de memorizarem a sequência de passos e registrarem detalhes que o coreógrafo passou durante as aulas e que muitas vezes são difíceis de serem memorizadas; 4 - vídeos dos monólogos e cenas - teatrais ou de *Acting Through Song* - que executam em aula, para se analisarem posteriormente e para memorizarem as falas dos personagens que estão estudando; 5 - as suas performances em aula - tanto de teatro, dança e canto quanto dos números musicais que realizam em sala - e os *feedbacks* dados pelos professores após as performances, para registrarem cada detalhe do que foi falado e para gravarem a cena em si, de modo que possam revisitar esses materiais quantas vezes forem necessárias.

Ao perguntarmos se os atores-cantores-bailarinos acreditam que a utilização dessas gravações para os estudos das atividades artísticas são efetivas para o aprendizado, a grande maioria afirma que sim, especialmente pela possibilidade de se assistirem depois da execução e se analisarem como um observador externo, sem estar se autojulgando no momento da execução, percebendo melhor os seus erros e corrigindo-os com mais entendimento. Além disso, acreditam que é uma ferramenta efetiva de aprendizagem e treinamento por permitir que se possa revisitar as instruções dadas pelo professor, de modo a se atentar a alguma particularidade que não foi percebida da primeira vez e que possa vir a ser treinada posteriormente a partir da gravação.

Com isso, ao se filmarem e se analisarem sob um olhar externo, os atores-cantores-bailarinos conseguem se colocar no lugar da plateia e entenderem como estão comunicando as ações e os sentimentos através de suas habilidades. Rafaela Raposo, brasileira profissional de *Teatro Musical* que atualmente está morando em Nova Iorque para uma especialização em musicais, disse em suas respostas que...

“...somente assistindo à filmagem da minha performance ou ouvindo a gravação da minha aula eu consigo realmente entender o que a plateia está recebendo. As vezes acho que estou fazendo as coisas de um jeito e por meio da filmagem percebo que não estava cumprindo o que eu me propus”.

Apesar de terem o *feedback* de um professor ou de um diretor, às vezes os atores-cantores-bailarinos recebem uma instrução e acham que estão executando de acordo com o que foi solicitado. Mas, na verdade, podem não estar executando e, como normalmente em um musical existem muitos intérpretes em cena ao mesmo tempo, os professores e/ou diretores corrigem uma vez e assumem que a correção já foi apreendida, ficando a cargo do



performer internalizar o comando e realizar o reparo. E muitas das vezes o ator-cantor-bailarino só consegue analisar o erro e corrigi-lo a partir da filmagem, quando ele pode se ver e entender exatamente o que o diretor solicitou e como sua performance está atingindo a emoção ou o sentido esperado.

Outro benefício da gravação é a possibilidade de utilizar melhor o tempo livre e estudar mais vezes ao dia, até mesmo dentro do carro. É uma prática muito comum entre os estudantes brasileiros colocarem o áudio de suas aulas de canto no som do carro e praticarem enquanto se deslocam para casa, por exemplo. Criam-se novas possibilidades de estudo e de fixação do conteúdo, além de permitir a correção de erros a partir dos comandos dados pelo professor durante a aula, possibilitando ao aluno ouvir quantas vezes forem necessárias e repetir a execução diversas vezes, criando a memória muscular correta e sob a supervisão do professor e/ou diretor - ainda que seja através de orientações gravadas.

O fato de se ter uma orientação de um professor ou de um diretor na utilização das tecnologias no processo de aprendizagem e treinamento foi outro fator que surgiu em muitas das respostas e que vão ao encontro das ideias do *STArt-ACB*. Apesar de o *software* permitir um estudo autodidata a partir da interação somente com o aplicativo e com as análises e comparações do jogo realizadas pelo *Kinect*, o objetivo é que se possa estimular a interação entre profissionais e alunos dentro do aplicativo, com sistemas de *feedback* assíncrono - ou até mesmo síncrono - durante a execução das atividades propostas nas etapas de jogo, exercícios e treinamentos de todas as habilidades de interpretação, canto e dança disponibilizadas.

Muitas das respostas falavam da importância do acompanhamento de um professor ou de um tutor na utilização dos recursos tecnológicos, seja presencialmente ou até mesmo através dos comandos registrados no próprio vídeo, como forma de se efetivar um processo de aprendizado com um mínimo de supervisão para se evitar o aprendizado errôneo ou até mesmo o surgimento de lesões por execuções inapropriadas dos exercícios.

"Acredito que o uso das novas tecnologias pode ser muito efetivo se aliado a um profissional de qualidade e muita disciplina por parte do aprendiz" - Caio Lins Lima, 2º semestre 2017 (profissionais).

"A prática e acompanhamento são essenciais. No caso de só o material didático estar limitado a vídeos e áudios, acho possível, desde que também haja um acompanhamento e *feedbacks* de algum outro mais competente naquela área" - Guilherme Tavares Raposo, 1º semestre 2015.

"Acredito que o trajeto poderá ser mais longo e conter falhas e lacunas na aprendizagem exclusivamente virtual. A mediação de um professor sempre auxilia a corrigir vícios e erros no começo de processos de aprendizagem que nem sempre o aluno percebe, em especial quando o corpo está envolvido no processo, como no

canto e na dança, acho que o aprendizado individual é importante, mas corre-se o risco de absorver um conceito erroneamente e ocasionar uma lesão ou machucado. Para os alunos que já dominam as bases de uma área creio que sim, o aprendizado virtual pode ser efetivo, mas para o início de um processo a presença de um professor é muito importante para assegurar uma base sólida e sem vícios ou lacunas que possam prejudicar a aprendizagem e evolução futuramente" - Débora Torquato de Almeida, 1º semestre 2017.

Quando questionados a respeito do estímulo causado no aprendizado quando este se utiliza dos aparatos tecnológicos, novamente a grande maioria afirmou ser bastante estimulante, especialmente devido ao fato de serem recursos que estão muito presentes em suas vidas cotidianas. Questões como a praticidade de se ter uma ferramenta de estudo em suas mãos através de seus celulares pessoais ou das novas possibilidades de interação e autoanálises de suas performances foram pontos constantes nas respostas dos entrevistados. O ponto central dessa pergunta era entender a visão deles a respeito da facilidade que o celular proporcionou no aprendizado e se isso os estimulava a aprender mais ou a se dedicarem mais aos estudos. Essa facilidade de acesso à informação e às inúmeras possibilidades de estudo e troca de conhecimento foram quase unânimes nas respostas. “Não sei como aprendiam coros antes de serem gravados”, disse Mayra Serra em uma de suas respostas.

Rafael Oliveira colocou um ponto importante com relação ao uso da filmagem no processo de treinamento do ator-cantor-bailarino: “A filmadora é melhor que o espelho na minha opinião. Pois você não está vendo na hora que está executando, consegue separar a execução da análise”. Ao filmar suas performances, o ator-cantor-bailarino consegue separar o momento da execução do momento da autoanálise de sua performance. Essa autoanálise, conforme mencionado nos capítulos anteriores, é um dos principais elementos que impedem o performer de atingir a *mimese* em suas apresentações, devido às inúmeras preocupações técnicas que lhe vêm à mente no momento da execução. E quando ele faz uso do espelho para verificar sua execução durante a performance, inevitavelmente acontece a “saída” do performer e “entra” a visão do analisador, que faz com que se quebre a conexão com a história e as atenções se voltem para a preocupação com a execução técnica da cena, destruindo a presença do performer e impossibilitando a imersão da plateia na história que está sendo apresentada.

“Durante *coachings* de teatro eu acho super útil a filmagem para ter uma noção externa de como está meu corpo, onde tenho que acrescentar mais e onde tenho que tirar. Acaba sendo bem melhor que fazer com espelho, uma vez que, com espelho, você fica tentando se ajustar por si mesmo. Sem ele e com o vídeo, você segue melhor as orientações do diretor e consegue, ainda assim, fazer seu auto feedback depois, assistindo a filmagem” - Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz, 2º semestre 2015.

A partir da gravação, o ator-cantor-bailarino pode se concentrar na performance em si, buscando a *mimese* e deixando o autojulgamento para ser realizado posteriormente à filmagem, permitindo que o performer perceba os elementos técnicos e artísticos e possa corrigi-los em um momento futuro. Entretanto, conforme Lee Tsang - profissional do *Teatro Musical* em Londres - apresentou em suas respostas, a filmagem pode apresentar também algumas armadilhas, como concentrar a atenção em um elemento técnico que não é tão importante no contexto total da cena. Para ele, é importante um acompanhamento de um profissional mais experiente também para ajudar a filtrar o que o aluno precisa se concentrar primeiro, focando principalmente nos elementos técnicos que a gravação captura e que podem servir de auxílio para o aperfeiçoamento das habilidades do ator-cantor-bailarino.

O mesmo acontece com o espelho: se o performer se preocupa tanto em se olhar no espelho para analisar se a técnica está bem executada, os elementos da interpretação vão ser deixados de lado e a apresentação pode até ficar tecnicamente bem apresentada, mas será visível a falta de cuidado com o personagem e com a história em si. Logo, assim como a tecnologia necessita de um acompanhamento de um profissional mais experiente, o mesmo se dá com a interação com o espelho: quem vai te corrigir e te julgar ao vivo é o professor e/ou diretor. O performer precisa se concentrar na sua cena. Se ele quiser se analisar posteriormente, que seja então através da filmagem e do *feedback* do profissional experiente naquela área. Além disso, com a facilidade de gravação das aulas, exercícios e performances, o ator-cantor-bailarino tem ainda a possibilidade de registrar inúmeras correções e/ou orientações dos professores/diretores, que poderiam ser perdidas se o performer confiasse apenas em sua memória.

"O interessante de me ouvir depois é que durante a aula eu faço várias coisas erradas e o professor me corrige. Ele faz tantas correções diferentes que eu esqueço a primeira correção porque estou pensando na décima. É legal ouvir de novo essa primeira correção que eu esqueci depois que a décima correção que eu me lembrei já está orgânica. A gente não consegue corrigir tudo de um dia pro outro. Por isso gravar e ouvir várias vezes depois é tão importante pra mim" - Rafaela Raposo, 2º semestre 2017 (profissionais).

"Eu costumo me gravar em todas as minhas aulas de canto (individual e ensemble), e eu me gravo em algumas aulas de dança (sapateado e jazz) principalmente para a memória, para que eu não esqueça nada que aprendi na aula. Assistir / ouvir esses vídeos às vezes é embaraçoso, porque nem todas as gravações são lisonjeiras, mas sempre valem a pena, porque eu acabo adquirindo conhecimento e lembrando de tudo" <sup>148</sup> - Sophie Maria Wojna, 2017 e 2018 (Londres).

---

<sup>148</sup> Livre tradução de: "*I usually record myself in all my singing lessons (individual & ensemble), and I record myself in some dance classes (tap & jazz) mostly for memory, so that I don't forget anything I've learnt in the lesson. Watching/listening to these videos is sometimes embarrassing because not every recording is flattering,*

A gravação também tem um papel fundamental no desenvolvimento da autoconfiança do ator-cantor-bailarino, uma vez que permite a ele a possibilidade de estudar repetidas vezes, em várias velocidades e com diversos níveis de detalhe, ampliando o domínio da técnica que está estudando e aumentando a sua confiança ao executar ao vivo o que já estudou inúmeras vezes. Como a repetição envolve o desenvolvimento da memória corporal até chegar a um nível de automatismo da ação, quando o performer precisa executar aquela mesma ação ao vivo, ela já estará mais orgânica em seu corpo, aumentando sua confiança na execução de determinada atividade.

Possibilita também uma maior consciência do performer em cena, pois o obriga a se ver em cena repetidas vezes, aumentando sua consciência de seu próprio corpo e do nível de suas habilidades, tornando-o mais empoderado de suas técnicas e de seu corpo cênico. Muitos dos entrevistados disseram que inicialmente foi difícil se acostumar a se ver em cena, que se sentiam envergonhados ou se achando péssimos performers na execução de suas técnicas. Mas que depois de superada essa vergonha inicial, compreenderam que a ferramenta foi importante para o entendimento de seus corpos em cena e para o estímulo do desenvolvimento de suas habilidades técnicas e artísticas e para a elaboração de um plano de ação para o seu aprendizado e treinamento.

"Eu acho interessante [se filmar] porque você se vê de uma perspectiva totalmente diferente de quando se olha no espelho durante a dança. Percebe mais detalhes, seus vícios ficam mais evidentes quando você se vê em relação ao grupo. No primeiro de 2017 eu já estava acostumada com a experiência, inclusive encaro como um momento de treino. Mas nas primeiras vezes que vi gravações de mim dançando, quando comecei a dançar, eu tinha muita vergonha, foi um processo estressante, mas muito bom" - Bibiana Soyaux de Almeida Rosa, 1º semestre 2017.

"A princípio estranhei me ver em vídeo por ser muito crítica com tudo que eu faço, mas me acostumei com isso como parte do meu processo de estudo. Aos poucos passei a usar as gravações a meu favor como fonte de pesquisa e criação, como quando comecei a trabalhar em uma cena e gravei tentativas e testes brincando livremente com a cena e posteriormente assisti ao vídeo, que serviu como base para testar marcações e propostas e ter um material em cima do qual eu poderia criar" - Débora Torquato de Almeida, 1º semestre 2017.

Segundo os alunos, o uso de gravações permitiu inclusive aprender coreografias e músicas à distância, em um período em que precisaram viajar no meio do semestre e se utilizaram do recurso da filmagem para estudarem fora do ambiente de ensaio da escola. "Grande parte da coreografia eu comecei a pegar por vídeo porque eu viajei por três semanas. Foi essencial pra mim, me permitiu chegar ao ensaio depois da viagem sem estar boiando

---

*but they're always worth it because I end up knowing and remembering everything" - Sophie Maria Wojna, 2017 e 2018 (Londres).*

completamente”, complementou Bibiana Soyaux em seu questionário sobre o uso das filmagens enviadas pelos seus colegas.

Outro recurso importante das filmagens é a possibilidade de acelerar o desenvolvimento de algumas habilidades artísticas por permitir um estudo mais contínuo e um acesso aos conteúdos com mais apuro, o que permite a reexecução dos exercícios e atividades de forma muito mais dinâmica. Ainda com a vantagem de poder revisitar e repetir quantas vezes forem necessárias até se apropriar daquela técnica por completo. Sem o acesso a algumas dessas ferramentas proporcionadas pela tecnologia, o desenvolvimento de algumas habilidades poderiam demorar mais tempo para acontecer, especialmente por evitar que se memorize movimentos errados, que demandarão um tempo extra para serem reaprendidos.

"Acredito que as tecnologias dos telefones celulares hoje em dia realmente beneficiam meu aprendizado no meu curso. Sem eles, eu definitivamente não estaria progredindo tanto quanto gostaria" <sup>149</sup> - Sophie Maria Wojna, 2017 e 2018 (Londres).

Dentre as tecnologias que tanto os estudantes quanto os profissionais de *Teatro Musical* brasileiros e londrinos têm comumente utilizado em seus treinamentos contemporâneos estão o *Skype* e o *YouTube*. O *Skype* como ferramenta para comunicação entre professores e alunos de forma síncrona, na qual ambos estão conectados simultaneamente em lugares diferentes, em que a principal interação que eles utilizam são as aulas de canto, em que o aluno se encontra até mesmo em países distintos da localização dos professores. Essa é uma prática muito comum no meio do *Teatro Musical* e eu mesmo já tive essa experiência em 2016, quando viajei por questões pessoais no meio do semestre da *ETMB* durante três semanas para Toronto e continuei fazendo as minhas aulas de canto por *Skype* com meu professor aqui no Brasil. Na primeira aula, tivemos um pequeno problema para ajustarmos a sincronia do vídeo, mas nos adaptamos com as novas formas de utilizarmos o som do piano, que estava dessincronizado da minha voz. Mas, por fim, acabamos nos adaptando à situação e conseguimos fazer todas as aulas no período que estive fora.

"Já fiz aulas de canto on-line. É uma experiência que não substitui o presencial. Mas nos possibilita acesso a um conteúdo que talvez não seja possível presencialmente. O contato com profissionais que estão longe, que tem suas agendas cheias, entre outros motivos que poderiam impedir o contato físico-pessoal" - Rômulo Mendes de Araújo Rocha, 2º semestre 2016.

---

<sup>149</sup> Livre tradução de: "I believe that the technology of phones nowadays really does benefit my learning on my course. Without it, I definitely would not be progressing as much as I'd like to", Sophie Maria Wojna, 2017 e 2018 (Londres).

"Fiz aulas por Skype com um professor de canto de Nova York, e elas funcionaram muito bem. Como estou mudando de cidade, vou passar a dar aulas por Skype aos meus alunos de Brasília. Já comecei a testar com uma aluna que está em São Paulo e a experiência tem sido muito boa" - Anônimo, 2º semestre 2017 (profissionais).

Como já mencionamos anteriormente, as aulas *online* não têm - pelo menos por enquanto, com a velocidade da *internet* que temos atualmente - a mesma dinâmica de uma aula presencial, mas ela pode acontecer de outras formas, não sendo classificadas nem como melhores ou piores, mas apenas diferentes umas das outras. Além disso, adaptações são necessárias ao se utilizar as tecnologias, especialmente devido às inúmeras novas possibilidades que elas podem oferecer. As aulas *online* podem nunca vir a ser iguais a uma aula presencial, mas não deixarão de ser tão efetivas quanto - ou até mais, dependendo da disposição e dedicação do aluno, e da repetição de suas dificuldades aliadas a um constante acompanhamento de um profissional da área.

"Estou acostumado a fazer aulas de canto, conferências e assistir palestras via *internet*. Para mim é tão efetivo quanto os encontros presenciais" - Sandro de São Sabbas Tavares, 2º semestre 2017 (profissionais).

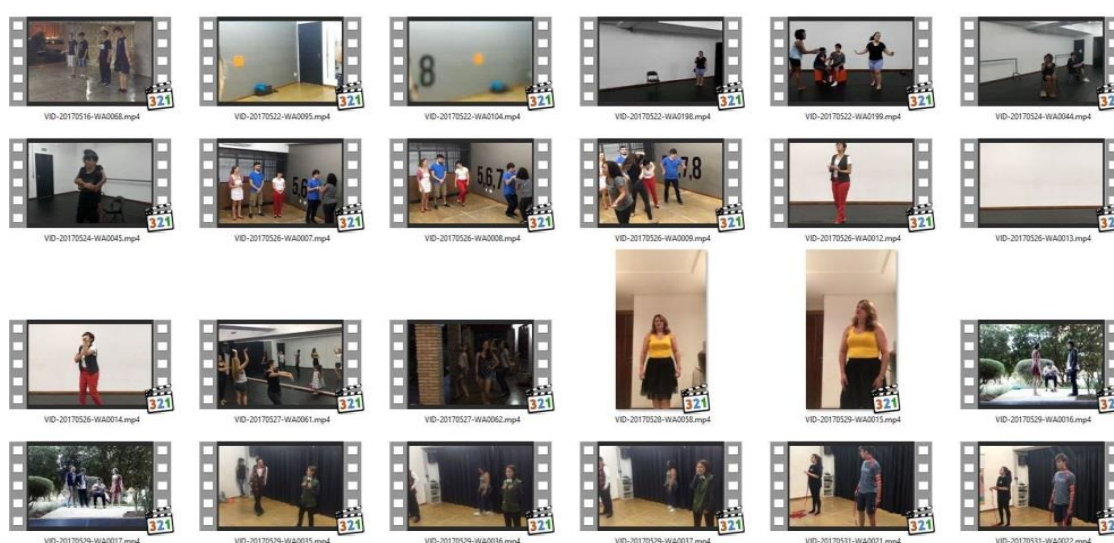
Já o *YouTube* não necessita de uma comunicação síncrona e é outra ferramenta muito utilizada pelos profissionais e alunos de *Teatro Musical*. Pelo *YouTube*, eles fazem aulas de dança, aprendem (ou copiam) coreografias de números musicais, assistem espetáculos, estudam a performance de outros atores-cantores-bailarinos, estudam músicas disponibilizadas como um *karaokê* - ao se utilizarem do instrumental da música acompanhado da letra - e até mesmo fazem atividades físicas acompanhadas de treinadores *online*. O fato de o *YouTube* não exigir uma comunicação síncrona entre o professor e os muitos alunos que possa vir a ter, possibilita uma maior gama de opções de uso da ferramenta.

Existem ainda outros aplicativos que têm sido utilizados pelos profissionais da área e que ampliam as ideias de ferramentas que podem ser disponibilizadas no *STArt-ACB* para o aprimoramento das relações entre o *software* e os profissionais que utilizarão o sistema. Além de novas tecnologias que possibilitam diferentes formas de interação e comunicação, como a realidade virtual, os sensores tridimensionais, simuladores, jogos, *streaming* e até mesmo os fóruns e grupos de discussão que ampliam as formas de se aprender e desenvolver as habilidades do ator-cantor-bailarino a partir da mescla dessas ferramentas.

"Atualmente utilizo os aplicativos *Sing Sharp* e *Vocal Trainer* para canto, *Freeletics* e *Yoga Track* para condicionamento físico, além dos gravadores, câmera e notas para registro de atividades e ideias" - Caio Lins Lima, 2º semestre 2017 (profissionais).

"Tive aulas de redução de sotaque por *Skype*. A experiência foi ótima. Aula de redução de sotaque é basicamente uma conversa e não tivemos problemas" - Rafaela Raposo, 2º semestre 2017 (profissionais).

Durante os semestres que lecionei na *ETMB*, além da pesquisa *online* e da constante indagação acerca da reflexão sobre a utilização da tecnologia nas rotinas dos alunos, também propus uma série de atividades e tarefas para casa, nas quais as tecnologias eram um quesito necessário para a execução. Exercícios esses que já comecei a elaborar pensando em como poderiam ser disponibilizados também no *STArt-ACB* de uma forma mais complexa e elaborada.



**Figura 14 - Filmagens recebidas dos alunos nos coachings cênicos online**

Dentre as atividades que apliquei para os alunos e que solicitei o *feedback* através do questionário *online*, destaco as seguintes: 1 - a filmagem do *coaching* cênico em sala de aula, tanto na primeira vez que o aluno executava a performance quanto depois de todo o *coaching*, de modo que o aluno pudesse ver a evolução de suas habilidades depois de uma hora de trabalho cênico em cima da performance de *Acting Through Song*, deixando registrado o resultado do exercício juntamente com as orientações que eu comentava durante a gravação da performance, de modo que o aluno pudesse se lembrar das minhas direções e pudesse ver tanto os pontos positivos quanto os erros apontados durante o *coaching*; 2 - os *coachings* cênicos *online* (Figura 14), nos quais eu solicitava que eles filmassem em casa uma cena de musical que estavam trabalhando ao longo do semestre e me enviassem o vídeo por *Whatsapp*, de modo que eu pudesse assistir e dar o *feedback* digitalmente, para que eles, a partir da minha resposta, pudessem gravar um segundo vídeo com as correções e/ou melhorias que eu havia sugerido; 3 - caracterizações de personagens teatrais que estudamos em sala de aula, onde eu propunha que eles elaborassem e filmassem em casa uma personalização e

criação de uma cena para este personagem, para me enviarem por *Whatsapp* para que eu pudesse dar o *feedback* para a criação do segundo vídeo contendo as melhorias que eu pontuava, que então era avaliado em sala de aula com projeção do vídeo para a turma inteira acompanhar o processo que estava aplicando com cada um dos alunos.

A partir das respostas que obtive com os exercícios, um dos pontos que mais chamou a atenção foi justamente a preocupação dos alunos em elaborar uma filmagem que tivesse passado por alguns ensaios, para que não enviassem “qualquer coisa” através do *Whatsapp*. Não exigi nenhum apuro técnico no sentido cenográfico e tecnológico, frisando que não precisavam de cenários nem figurinos mirabolantes, nem de câmeras *full-hd* ou aparatos de iluminação. Orientei que poderia ser realizada uma filmagem do próprio celular, com roupa básica de ensaio, contanto que eu pudesse visualizar a construção do personagem e das cenas através das filmagens.

E isso foi ótimo, pois eles realmente se empenharam em ensaiar as cenas e os personagens, o que reverberou em um aprendizado efetivo e em uma consciência maior dos processos de criação dos personagens e de *Acting Through Song* que estávamos aplicando em sala de aula.

"Para o meu número individual, ter que fazer o vídeo me obrigou a pensar muito nas marcações da cena por que eu precisava dar direcionamentos para as pessoas que estavam em cena comigo (que não eram as que iam efetivamente atuar comigo na cena) e fechar todas as marcações, então foi um ótimo exercício. Participei de números de colegas e na hora da gravação foi a mesma coisa, a gente gastava bastante tempo revendo as marcações e gravando mais vezes se necessário" - Débora Torquato de Almeida, 1º semestre 2017.

"Sim, foram efetivos. Não enviaria qualquer coisa então fui forçado a ensaiar mais antes de enviar" - Leonardo Bastos Santos, 2º semestre 2016.

"Foram muito efetivos, me fez pensar melhor e ensaiar mais. Mandar os vídeos fez também com que eu chegasse mais preparada para as aulas, pois já tinha recebido um feedback e sabia onde melhorar" - Thaine Santos da Silva, 1º semestre 2017.

Entretanto, nem o *Whatsapp*, nem o *Skype* e nem o *YouTube* são ferramentas desenvolvidas com fins educativos específicos para o treinamento de habilidades artísticas do *Teatro Musical*, e os atores-cantores-bailarinos e profissionais das *Artes Cênicas* têm se utilizado desses aplicativos de modo a adaptarem às suas necessidades tecnológicas que vêm surgindo com o desenvolvimento técnico e científico do mundo contemporâneo. E é a partir dessa necessidade que já vem surgindo nos treinamentos desses performers que elaboramos o projeto do *STArt-ACB* que será apresentado no próximo capítulo. Um sistema que seja desenvolvido com o intuito de selecionar os pontos positivos das tecnologias que já vêm sido



utilizadas e mesclá-los com as novas possibilidades que os recém-lançados dispositivos *high-tech* viabilizam ao treinamento do ator-cantor-bailarino.

Quando os alunos experimentam as tecnologias em seus treinamentos, eles tendem a se empenhar mais nos estudos e se sentem estimulados a utilizar essas ferramentas que permeiam o cotidiano de suas vidas. Em um *workshop* que desenvolvemos em julho de 2016 na *ETMB*, disponibilizamos alguns materiais *online* aos participantes, como as vozes do coro separadas por naipes, as partituras, letras e karaokês das músicas, de modo a adiantarmos o aprendizado dos alunos dentro do curto prazo de duas semanas que tínhamos para trabalhar as músicas e cenas para serem filmadas e registradas em um portfólio digital que seria gerado para cada aluno ao final do *workshop*. O processo funcionou tanto que passamos a disponibilizar mais materiais *online* para nossos alunos na *ETMB*, e uma das alunas inclusive escreveu sobre isso em um dos campos livres do questionário *online* que disponibilizei para escreverem sobre algo que gostariam de falar e que não havia sido contemplado em nenhuma das perguntas anteriores.

"Uma coisa que funcionou muito bem em um *workshop* de musical que eu fiz foi disponibilizar para os alunos logo no início do curso gravações de todas as músicas que teríamos que aprender. Desde o primeiro dia eu já tinha gravações de todos os naipes, de todas as músicas e inclusive faixas onde as vozes se mesclavam de várias formas. Exemplo: só altos, só baixos, todos juntos etc. Aí todo mundo já ia estudando e quando chegava nas aulas era só lapidar. Não tinha que ficar ensinando nota nem coisas básicas. Acho que ficar segurando informação pra passar só na aula presencial é um atraso. Acho que no caso do curso de *Teatro Musical* da Empório, por exemplo, poderíamos receber as gravações de áudio dos próprios professores assim que a musica fosse selecionada. E com a coreografia também. Se a própria professora já mandasse um vídeo com ela mesma dançando a coreografia completa logo de início, ganharíamos muito mais tempo, pois os alunos já chegariam na aula com meio caminho andado. Aí as aulas presenciais seriam para melhorar técnicas, limpar, deixar tudo redondo" - Maíra e Silva Pereira Santiago, 2º semestre 2016.

Baseado em tudo isso, perguntei aos alunos como seria a receptividade deles para um sistema que se utilizasse de um sensor *Kinect* que capturasse tridimensionalmente os movimentos do usuário e os comparasse aos movimentos de um avatar no sistema, agrupado com um sistema de reconhecimento de voz similar a um videokê - que reconhecesse a voz, a tonalidade e o ritmo do que está sendo cantado -, no qual eles poderiam aprender coreografias, solos e coro de números de musicais através da interação com o sistema e com outras pessoas *online*. Como era um questionário, não pude me aprofundar muito nos detalhes do *software* e mesmo assim muitos vieram falar comigo que ficaram curiosos com o aplicativo e queriam muito experimentar essa ferramenta em seus treinamentos e como entretenimento também.

"Já existe isso? EU COMPRO!" - David Ross Santos, 1º semestre 2015.

“Nunca havia imaginado algo desse tipo, e só de imaginar, já me gerou sim uma empolgação. Acredito que tudo que é novo gera um interesse muito positivo” - Priscila Madureira de Oliveira, 1º semestre 2015.

“Seria fenomenal. Se tal sistema conseguisse fazer o que se propõe de forma próxima da perfeição, seria um excelente método pra ajudar no aprendizado. Ele poderia identificar seus erros e apontá-los e ajudar a corrigi-los” - Renata Mamede, 1º semestre 2015.

"Caraca, que viagem! Nunca tinha pensado nisso! Eu iria ter esse jogo com certeza, iria adorar poder cantar e dançar e atuar em casa dessa maneira, um jeito mais descontraído e divertido. Tá na hora te patentear essa ideia hein? Hahaha adorei! Super iria ajudar no aprendizado, além de você estar se divertindo e tirando um tempo para você mesmo" - Daniel Lenzi Nunes, 2º semestre 2016.

"Seria maravilhoso. Acho que tudo que tem pontuações e rankings é estimulante. Tudo que é transformado em jogo fica mais divertido. É só ver aplicativos de celular que ajudam a criar novos hábitos utilizando pontuações e jogos" - Maíra e Silva Pereira Santiago, 2º semestre 2016.

Talvez essa falta de espaço para uma explicação tenha acabado gerando algumas dúvidas que só serão respondidas com este trabalho e com o detalhamento do *STArt-ACB*, que também já foi repensado baseado nesses questionamentos, no qual os exercícios foram aprofundados de modo a contemplar uma melhor forma de se treinar as habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* a partir do *software*.

Conforme mencionei anteriormente, as respostas dos alunos e profissionais superaram minhas expectativas e foram muito ao encontro com o que já havíamos discutido ao longo de todo o trabalho e que vamos propor no projeto do *STArt-ACB*. Pontos isolados de discordância com os benefícios do uso da tecnologia foram apresentados nas respostas e eles foram discutidos e levados em consideração na elaboração da proposta do sistema e das atividades disponíveis. No próximo capítulo vamos explicitar os detalhes técnicos e artísticos do *software*, apresentando a proposta de desenvolvimento do aplicativo e dos benefícios esperados da mescla da tecnologia no aprendizado e desenvolvimento das habilidades técnicas e artísticas dos atores-cantores-bailarinos da contemporaneidade.

## **CAPÍTULO 05 - SISTEMA DE TREINAMENTO ARTÍSTICO PARA O ATOR-CANTOR-BAILARINO - *STArt-ACB***

---

### **O projeto do *STArt-ACB***

Considerando todo o estudo da mescla dos aparatos tecnológicos no aprendizado e desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto e dança que permeiam o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, apresentamos como opção de sistematização dessa utilização das tecnologias o *Sistema de Treinamento Artístico para o Ator-Cantor-Bailarino*, o *STArt-ACB*. Conforme discutido anteriormente, o dia a dia dos performers contemporâneos tem sido amplamente afetado pelos aparatos tecnológicos, que têm sido utilizados sem muitos critérios definidos ou de maneira não muito proveitosa, especialmente por serem ferramentas que não foram pensadas exclusivamente para o processo de ensino e aprendizagem de habilidades técnicas e artísticas dos profissionais das *Artes Cênicas*.

Neste sentido, o *STArt-ACB* tem como objetivo justamente mesclar essas tecnologias já existentes e sistematizá-las em um aplicativo que possa ser utilizado para o aprendizado e o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo. É importante frisar novamente que este sistema de treinamento é apresentado nesta pesquisa como um projeto conceitual de desenvolvimento de *software* que, infelizmente, não será produzido juntamente com este trabalho. O motivo maior é a falta de recursos financeiros e humanos para a criação até mesmo de um protótipo desta ferramenta, que necessitaria de muito dinheiro e de uma equipe especializada em desenvolvimento de *software* para a construção da plataforma necessária para atender aos requisitos do sistema.

Outra questão importante de se mencionar é que o ponto inovador do *STArt-ACB* não é o de criação de uma tecnologia nova, mas o da junção de diversas tecnologias já existentes com o intuito de desenvolver um sistema completamente novo, pensado primordialmente para o aprendizado e treinamento das habilidades de interpretação, canto e dança do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*. Logo, no projeto do *STArt-ACB*, não estamos utilizando tecnologias inexistentes ou mirabolantes que ainda não são comercialmente disponíveis - como a tecnologia dos hologramas, por exemplo -, mas tecnologias que já são utilizadas em outros *softwares* e aplicativos. Ou seja, estamos reunindo tecnologias possíveis de serem

aplicadas no *STArt-ACB* e que possam ser adquiridas por um preço justo pelos usuários do sistema. A inovação proposta está justamente na sistematização dessas tecnologias em um único programa que atenda às demandas do ator-cantor-bailarino e que possam facilitar o processo de ensino e aprendizagem, além de possibilitar uma maior integração entre os centros de treinamento artístico ao redor do mundo e aumentar a comunicação entre os alunos e profissionais de *Teatro Musical* pelas interações *online*.

Por se tratar de uma proposta de desenvolvimento de sistema, poderíamos ter agregado ao projeto alguns elementos tecnológicos mais mirabolantes, como os hologramas mencionados anteriormente. Mas este trabalho tem um intuito mais pragmático de elaborar uma ferramenta possível de ser desenvolvida nos próximos anos e que atenda às demandas atuais dos atores-cantores-bailarinos que já estão se utilizando das tecnologias de forma não sistematizada. O propósito maior deste projeto é o educacional e o artístico no desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino, e esperamos desenvolvê-lo em um futuro próximo quando tivermos recursos humanos e financeiros para tal. O foco primordial é a aplicabilidade do *software* a partir da utilização de tecnologias que já existem, estando aberto à utilização de hologramas ou outros novos aparatos tecnológicos que venham a surgir, quando eles forem de fato uma realidade tecnológica a nosso alcance.

Antes de entrarmos nos detalhes técnicos e lógicos do sistema, vamos apresentar algumas funcionalidades e inovações que serão disponibilizadas no aplicativo, para facilitar a compreensão e o entendimento do funcionamento dessas tecnologias dentro do *STArt-ACB*. Dentre as possibilidades de interação com o sistema, o usuário pode escolher entre diversas modalidades de treinamentos, jogos e exercícios, com a opção de um acompanhamento presencial ou *online* de um profissional mais experiente, além da possibilidade de um treinamento autodidata, cuja interação ocorre exclusivamente com o sistema, conforme descreveremos a seguir.

### **A tecnologia e o treinamento autodidata**

Apesar das principais possibilidades de aprendizado do *STArt-ACB* estarem ligadas ao acompanhamento de um professor ou de um profissional mais especializado, o sistema também provê um mecanismo de automação e de interação com o usuário através do próprio sistema. Este recurso é disponibilizado através de um avatar digital que simula um profissional mais experiente para o acompanhamento do performer nos processos de

aprendizado, treinamento e também na plataforma de jogo digital que o sistema disponibiliza. Essa forma de interação direta com a máquina permite que as práticas e desenvolvimentos dentro do aplicativo possam ser realizados de uma forma autodidata, especialmente pela geração mais nova, que já nasceu conectada e tem uma enorme facilidade em transitar dos meios digitais para o mundo real.

Segundo Berk (2009, p. 04 - 13), a nova “geração tecnológica” abarca os nascidos a partir dos anos 80, que pegaram as transformações digitais na infância e foram acompanhando o desenvolvimento tecnológico paralelamente ao seu próprio desenvolvimento, até os recém-nascidos pós 2010 que praticamente já “nasceram com um chip” implantado em seus corpos. Suas experiências com a tecnologia desde a infância lhes permitiu um domínio do uso e a exploração das mais diversas ferramentas tecnológicas, e eles são acostumados à mídia interativa para se entreterem com os jogos digitais e com o acesso às músicas, vídeos e informações presentes no mundo digital, movendo-se sem grandes dificuldades entre o digital e o presencial. Preferem ainda “aprender fazendo”, em vez de serem informados sobre o que fazer ou ler manuais, devendo estar engajados em seus processos de aprendizagem, preferindo também os recursos visuais como vídeos e fotos no processo de comunicação e aprendizado, além da constante busca por *feedbacks* e reconhecimentos por seus esforços e conquistas.

Entender as características dos indivíduos dessa “geração tecnológica” é de fundamental importância para se estabelecer uma comunicação efetiva e se conectar com eles, entendendo a cultura na qual estão inseridos e conhecendo bem as últimas tecnologias que permeiam suas vidas pessoais. Além disso, assim como estamos trazendo no projeto do *STArt-ACB*, acreditamos ser de extrema relevância projetar e customizar novas ferramentas e estratégias de ensino a partir da análise de suas características, comportamentos, estilos de aprendizagem e ferramentas que estas novas gerações vêm utilizando em suas vidas, de modo a engajá-los no processo de ensino e aprendizagem, disponibilizando também ferramentas para o treinamento autônomo, comumente utilizado por esta geração.

A concepção de um "relacionamento professor-aluno" não é tão onipresente na preparação dos atores quanto parece. Refere-se principalmente ao treinamento institucional ou institucionalizado, por exemplo, conservatórios, escolas, universidades ou outras circunstâncias baseadas em conteúdos pré-estabelecidos (currículos), métodos regulamentados e cronogramas definidos. É menos relevante e aplicável a situações de formação coletiva ou individual autônomas, que envolvam a aprendizagem ou, especialmente, os modelos autodidatas dentro de um contexto de um grupo ou companhia<sup>150</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 17).

---

<sup>150</sup> Livre tradução de: “*The conception of a ‘teacher-student relationship’ is not as ubiquitous in the preparation of actors as it might first seem. It refers mainly to institutional or institutionalised training, e.g. conservatoires, schools, universities, or other circumstances based on prescribed content (curricula), regulated methods, and set*”

As palavras que precisam estar em voga ao se planejar um sistema, uma aula, ou qualquer outra forma de interação com esta “geração tecnológica” nas quais os atores-cantores-bailarinos contemporâneos estão inseridos são: digital, visual, velocidade, engajamento, multimídia, multitarefa, interatividade, colaboração, *feedback* e conexão (BERK, 2009, p. 17). E ao considerar as possibilidades de aprendizado que essas palavras combinadas produzem, o aprendizado autônomo aparece como uma opção frente às inúmeras possibilidades de acesso à informação, treinamentos, vídeos e exercícios disponibilizados digitalmente na *internet*.

E esse percurso do autodidatismo no treinamento do performer contemporâneo não é algo novo que o *STArt-ACB* está possibilitando. Desde o final do século XX, especialmente com a publicação de livros sobre o treinamento do ator acompanhados de CDs e DVDs contendo vídeos explicativos e exercícios, a busca por esse material para um estudo autônomo cresceu e passou a fazer parte das opções de pesquisa e autodidatismo no desenvolvimento das habilidades do performer.

O interesse em publicações integradas de livros / discos na década de 2000 não teve a chance de atingir o pico (e muito menos manter o apelo do mercado) e, assim, aumentar sua capacidade como meio, devido à rápida expansão, maior disponibilidade e versatilidade das plataformas online, especialmente o *YouTube*. Essa nova tecnologia disponibilizou o mesmo material ou material similar de forma online, gratuitamente ou através de assinatura eletrônica. A globalização da conectividade digital quase já tornou a tecnologia impressa do livro + DVD datada (especialmente com tablets e versões mais recentes de laptops que já não possuem drive de CD / DVD), já que os principais editores mudam para plataformas online baseadas no modelo do *YouTube*, ou seja, cópias eletrônicas de livros, além de material AV online e/ou arquivos digitais. Este modelo está agora incorporado em plataformas educacionais, como os *VLEs* (ambientes virtuais de aprendizagem como o *Moodle*) e cursos online (a serem discutidos em breve). Devido às despesas com a produção de conhecimento, produção técnica, hospedagem e manutenção online, atualização e disponibilidade, essas plataformas são invariavelmente institucionais<sup>151</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 21).

---

*timeframes. It is less relevant and applicable to autonomous collective or individual training situations that follow apprenticeship or, especially, auto-didactic models, e.g. within a group or company context” (CAMILLERI, 2015, p. 17).*

<sup>151</sup> Livre tradução de: “*The interest in integrated book/disc publications in the 2000s did not have the chance to peak (let alone maintain market appeal), and thus to enhance its capability as a medium, due to the quick expansion, increased availability, and versatility of online platforms, notably YouTube. This new technology made the same or similar material available online, for free or against subscription. The globalisation of digital connectivity has almost already rendered the hardcopy technology of book + DVD dated (especially with tablets and latest versions of laptops lacking a CD/DVD-drive), as major publishers move to online platforms based on the YouTube model, i.e. electronic copies of books plus online AV material and/or digital archives. This model is now embedded in educational platforms such as VLEs (Virtual Learning Environments like Moodle) and online courses (to be discussed shortly). Due to the expense of content expertise, technical production, online hosting and maintenance, updating, and availability, these platforms are invariably institutional” (CAMILLERI, 2015, p. 21).*

A acessibilidade e o material visual permitem que os aprendizes possam interagir com o conhecimento disponível nessas redes digitais em seu próprio espaço e tempo, possibilitando novas formas de treinamento e de desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino. Não estamos aqui defendendo que o autodidatismo seja um novo e exclusivo caminho para o treinamento do performer, nem pretendemos desqualificar o papel do professor no processo de desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto e dança do artista contemporâneo. Estamos apenas expondo uma nova possibilidade de estudo que vem surgindo especialmente com a evolução tecnológica e com as possibilidades de acesso a materiais de estudo que podem ser acessados em qualquer lugar do mundo pela *internet*. É uma ferramenta que poderá também ser utilizada no *STArt-ACB*, que se baseou em diversas outras técnicas e jogos que já se utilizam de comandos e atividades pré-gravadas de tarefas que podem ser aprendidas através da interação homem-máquina.

Com o *STArt-ACB*, esperamos que o desenvolvimento de habilidades do ator-cantor-bailarino para o *Teatro Musical* possa transpor barreiras físicas, possibilitando às pessoas que moram em regiões que não possuem um treinamento especializado de *Teatro Musical* terem acesso aos inúmeros treinamentos e exercícios de outros profissionais ao redor do mundo. Como no Brasil, onde até o momento existem escolas especializadas em musicais somente nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e no Distrito Federal, a interação *online* nos permitirá ampliar esses treinamentos aos outros estados do país e à qualquer outra cidade do mundo. É também aos autodidatas, que podem se utilizar da ferramenta para desenvolverem suas habilidades, seja de forma independente ou em conjunto com algum professor que também se utilize da ferramenta e possa conduzir os estudos juntamente com esses estudantes autônomos. Prática, inclusive, já realizada atualmente com a disponibilização de vídeo-aulas e treinamentos no *YouTube*, por exemplo.

Em abordagens autônomas para o treinamento de atores, as tecnologias baseadas em papel e AV servem como pontos de referência de várias maneiras, desde o contato inicial e ocasional ou específico, até uma exposição mais sistemática a uma área do conhecimento. Essa tecnologia permite repetidas visualizações, em casa ou no estúdio, sozinho ou com outros, e a qualquer momento, facilitando um processo de assimilação que se organiza em torno das exigências pessoais e das necessidades técnicas do aprendiz. É uma ferramenta que possibilita uma forma de aquisição de conhecimento e experiência que chamo de “autodidatismo orientado”, ou seja, aprendizado e treinamento autodirigidos que utiliza informações de várias fontes, mas que, em última análise, dependem da auto-organização e da autoavaliação, que por sua vez exigem autodisciplina e uma capacidade de reflexão, respectivamente. Embora a realidade regulada do treinamento institucional delimite a experiência individual de várias maneiras, ela serve de forma importante como suporte, rede de segurança e medidor que ajuda os alunos a alcançarem os seus objetivos. Há pouco disso na aprendizagem autodidática - por mais guiada que seja - que não seja

fundamentalmente baseada na força de vontade e dedicação do indivíduo, o que por sua vez torna um empreendimento arriscado, propenso ao fracasso, se esse nível de comprometimento não é alcançado<sup>152</sup> (CAMILLERI, 2015, p. 21 - 22).

Como mencionou Camilleri, o autodidatismo é uma atividade arriscada e que exige um comprometimento maior do aluno, mesmo em situações de autodidatismo guiado. Conforme explicitamos acima, as possibilidades do *STArt-ACB* são inúmeras e o desenvolvimento de técnicas e atividades que possam explorar melhor a interação entre o aluno e os profissionais mais experientes na utilização do *software* são um desafio da tecnologia na disponibilização de ferramentas que possam complementar de forma efetiva o treinamento do ator-cantor-bailarino. Lembrando que a tecnologia está evoluindo de forma muito rápida e as relações de ensino e aprendizagem também estão mudando, o que nos leva a buscar novos espaços e novas possibilidades de interação e de utilização dessas recentes tecnologias no desenvolvimento de outras ferramentas e formas de estimular o engajamento do aluno no desenvolvimento de suas habilidades técnicas e artísticas. Seja presencialmente, mesclando com as tecnologias em sala de aula, ou através da comunicação *online* com o *STArt-ACB*, através dos exercícios, treinamentos e jogos que estamos trazendo no planejamento do *software*.

### ***Smartphones, tablets e computadores portáteis como ferramentas de treinamento***

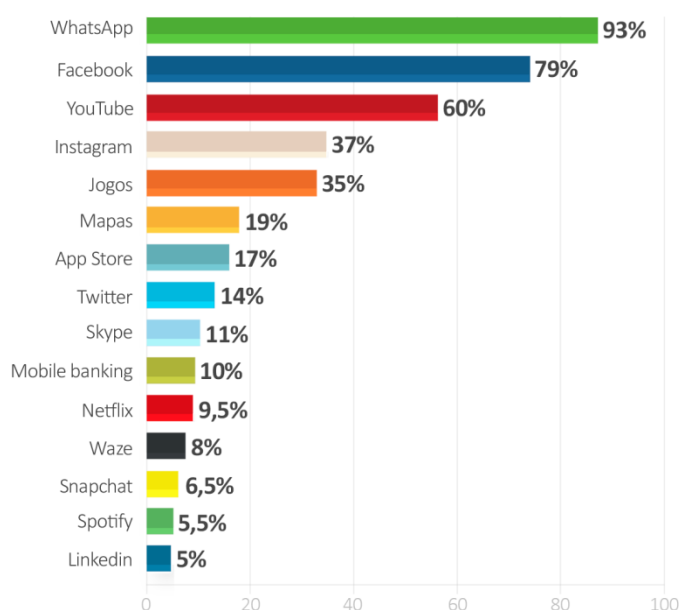
Quando falamos sobre todas essas facilidades tecnológicas que têm mudado as relações interpessoais e as formas de aprendizado humano, não podemos deixar de frisar a participação dos *smartphones, tablets* e computadores portáteis com acesso à *internet* nesse processo. Como já explicitamos anteriormente, ter o mundo de informação e conexão das redes sociais na palma das mãos tem alterado a forma como as pessoas interagem umas com as outras e como elas buscam a informação de forma rápida e instantânea.

---

<sup>152</sup> Livre tradução de: “*In autonomous approaches to actor training, paper-based and AV technologies serve as points of reference in various ways, ranging from initial and occasional or specific contact, to more systematic exposure to an area of knowledge. This technology permits repeated viewings, at home or in the studio, alone or with others, and at any time, facilitating a process of assimilation that is organised around the personal exigencies and technical needs of the learner. It is a tool that enables a form of knowledge acquisition and experience that I call ‘guided auto-didacticism’, i.e. a self-directed learning and training that utilises information from various sources, but which is ultimately dependent on self-organisation and self-evaluation, which in turn require self-discipline and a reflective capability respectively. Though the regulated reality of institutional training delimits the individual experience in various ways, it importantly serves as a support, safety net, and gauge that assists learners in achieving objectives. There is little of this in auto-didactic learning - however guided it may be - that is not fundamentally based on the will power and dedication of the individual, which in turn renders it a risky enterprise, prone to failure, if that level of commitment is lacking*” (CAMILLERI, 2015, p. 21 - 22).



Para nos aprofundarmos um pouco mais no entendimento da utilização desses dispositivos tecnológicos móveis e em como eles podem estar contribuindo com o *STArt-ACB* na disponibilização e acesso aos treinamentos voltados para o ator-cantor-bailarino, é necessário entender o que os indivíduos contemporâneos têm acessado através de seus *smartphones* e quais as ferramentas que eles utilizam nesse processo de busca por informações e comunicação. Existem atualmente inúmeros aplicativos que povoam as telas dos celulares e que são muito populares entre os brasileiros, como mostra a pesquisa realizada pelo *Instituto Brasileiro de Opinião e Estatística* (IBOPE, 2016) dos aplicativos mais baixados em 2015 (*Figura 15*).



**Figura 15 - Pesquisa IBOPE dos aplicativos mais baixados pelos brasileiros**

Dentre esses aplicativos, temos como o mais baixado o *Whatsapp*, que é um aplicativo gratuito para a troca de mensagens instantâneas entre celulares que permite, além de fazer chamadas de voz e de vídeo utilizando a tecnologia de voz sobre IP, enviar mensagens de texto, mensagens de voz, fotos, vídeos e documentos para qualquer pessoa (ou um grupo de pessoas) que possua o aplicativo. O *Whatsapp* tem sido amplamente utilizado pelos brasileiros e permite a conexão quase que instantânea com praticamente todas as pessoas dos seus ciclos sociais, desde os ciclos de amizades até os ciclos profissionais. Como mencionado no capítulo anterior na pesquisa com os estudantes da *ETMB*, o *Whatsapp* é muito utilizado para o envio de áudios e vídeos ao longo do semestre para compartilhar estes registros com os colegas de turma.

Seguindo a lista dos quinze aplicativos mais baixados, temos em segundo lugar o *Facebook*, a rede social mundial mais conhecida na contemporaneidade e utilizada por mais

de um bilhão de pessoas ao redor do mundo, que permite a conexão não apenas com seus amigos e colegas, mas também a diversas páginas sobre os mais variados assuntos, desde esportes, artes, culinária, física quântica, até os mais inusitados interesses. Nesta lista encontramos ainda outras redes sociais, como o *Instagram* (no qual se compartilham fotos e pequenos vídeos), o *Twitter* (que possui um número limitado de caracteres por cada postagem), o *Snapchat* (compartilhamentos temporários que são deletados após um tempo predeterminado pelos usuários) e o *LinkedIn* (rede social profissional para busca de emprego e gerenciamento de carreira).

Na lista temos ainda aplicativos de compartilhamento de músicas e vídeos, como o *YouTube* e o *Spotify*, aplicativos para assistir *online* filmes e séries, como o *Netflix*, e outros de utilização de mapas e locomoção via GPS, como o *Waze*. E com o sucesso das redes sociais, muitos desses aplicativos pegam "carona" e disponibilizam também suas conexões com as redes sociais, em especial o *Facebook*, no qual os usuários podem se conectar com seus amigos virtuais e observar o que cada um está ouvindo no *Spotify*, assistindo no *Netflix* ou para onde está indo com o *Waze*.

Apesar de ter aparecido somente em 5º lugar na pesquisa de 2015, o cenário da utilização de jogos nos celulares tem crescido cada vez mais e mudado a relação entre os jogos e as redes sociais. Um exemplo disso foi o lançamento em 2016 do *Pokémon Go*, um jogo de realidade aumentada<sup>153</sup> desenvolvido pela Nintendo em parceria com a *Niantic* e a *The Pokémon Company* para as plataformas *iOS* e *Android*. Fazendo uso do GPS e da câmera dos dispositivos compatíveis, o jogo permite aos jogadores capturar, batalhar, e treinar criaturas digitais, chamadas *Pokémon*, que aparecem nas telas dos celulares como se estivessem no mundo real (*Figura 16*). Ele rapidamente se tornou um dos aplicativos móveis mais utilizados, sendo baixado por mais de 75 milhões de pessoas no mundo logo após o lançamento (POKEMON, 2016).

---

<sup>153</sup> Realidade Aumentada (RA) ou *Augmented-Reality* (AR) é a integração de informações virtuais a visualizações do mundo real (como, por exemplo, através de uma câmera). Atualmente, a maior parte das pesquisas em RA está ligada ao uso de vídeos transmitidos ao vivo, que são digitalmente processados e "ampliados" pela adição de gráficos criados pelo computador. Pesquisas avançadas incluem uso de rastreamento de dados em movimento, reconhecimento de marcadores confiáveis utilizando mecanismos de visão, e a construção de ambientes controlados contendo qualquer número de sensores e atuadores. A RA móvel é uma combinação da RA com tecnologia móvel da computação em aparelhos celulares dotados de conexão *online*. Quando a câmera do aparelho celular é direcionada a um objeto com logos ou formas reconhecidos por RA, tais elementos são substituídos por gráficos 3D enquanto todo o resto do mundo real permanece igual (POKEMON, 2016).



**Figura 16 - Jogo *Pokémon Go* e a Realidade Aumentada**

O aplicativo fez muito sucesso a partir da promessa da utilização da localização do usuário e da realidade aumentada do jogo, juntamente com a promoção da atividade física, uma vez que o usuário precisa sair de casa e caminhar pela cidade para poder interagir com o jogo. Utilizando a câmera de um *smartphone*, mapas e a localização GPS do jogador, o jogo coloca os *Pokémons* no mundo real a partir da tecnologia da realidade aumentada. A proposta é fazer com que o jogador explore as regiões de seu próprio mundo com objetivo de completar e vencer os estágios e desafios propostos. O jogo utiliza o GPS do *smartphone* para localizar a posição do jogador, a qual consequentemente será a posição de seu personagem no mundo virtual (POKEMON, 2016).

Tendo essa gama de aplicativos e jogos disponíveis na palma da mão, os indivíduos de nossa sociedade têm tido um enorme contato com a tecnologia em seu cotidiano, possibilitando cada vez mais rapidamente a interação entre o mundo real e os mundos digitais, sejam eles as redes sociais, os aplicativos de mensagem instantânea ou os jogos *online*. Isso tem influenciado também a utilização destes dispositivos móveis para diversas novas funções, em especial para os atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, que têm utilizado os *smartphones* como complemento e ajuda para seus treinamentos e ensaios.

Com esta constante utilização dos aparatos tecnológicos em prol do treinamento dos atores-cantores-bailarinos, este trabalho identifica este campo a ser explorado na proposição de jogos e aplicativos que possam estimular o uso dessa tecnologia, de modo a auxiliarem no desenvolvimento de habilidades e na produção de conhecimentos no campo das *Artes Cênicas*. E, assim, associar os dispositivos móveis ao *STArt-ACB*, a fim de complementar as funcionalidades que o console principal oferece, possibilitando o acesso de algumas das funções do sistema também pelos *smartphones*, conforme será melhor detalhado mais à frente.

### O sensor *Kinect* e o reconhecimento de movimentos em 3D

A interação entre o usuário e a interface do *STArt-ACB* será feita primordialmente através do dispositivo *Kinect*, que consiste de uma câmera RGB<sup>154</sup> de alta qualidade e de um sensor 3D que se utiliza da tecnologia de luz estruturada e do aprendizado de máquinas para inferir a posição de um corpo em um ambiente tridimensional e detectar qualquer movimentação realizada pelo corpo que estiver em frente ao aparelho (*Figura 17*). Para inferir a posição de um corpo no espaço tridimensionalmente, é necessário um processo de dois estágios: primeiramente é criado um mapa de profundidade usando a luz estruturada para depois se calcular a posição do corpo, usando a aprendizagem de máquina (MacCORMICK, 2016, p. 04).



**Figura 17 - Sensor *Kinect* da Microsoft**

O *Kinect* utiliza-se da luz infravermelha para calcular o mapa de profundidade, a partir dos princípios gerais da luz estruturada, onde se é projetado pela luz infravermelha um padrão de pontos na cena que está sendo analisada, para posteriormente se inferir a profundidade a partir da deformação deste padrão (*Figura 18*).



**Figura 18 - Princípio da Luz Estruturada**

<sup>154</sup> A câmera RGB possui um sensor através do qual as imagens coloridas de pessoas e objetos são capturadas pelo sistema de cores luminosas aditivas, formado pelas iniciais das cores em inglês *Red* (vermelho), *Green* (verde) e *Blue* (azul).

Após a captura 3D do corpo do usuário e dos respectivos cálculos para determinar o mapa de profundidade, é feita a inferência deste corpo no espaço pela aprendizagem de máquina, possibilitando a criação deste corpo tridimensionalmente no sistema e, conseqüentemente, permitindo a análise do movimento e a comparação com um avatar já previamente definido no sistema (*Figura 19*).



**Figura 19 - Inferência do corpo no espaço pelo *Kinect***

O *Kinect* possui ainda um microfone multicanal<sup>155</sup> embutido que é capaz de detectar a voz de seus usuários e isolar o som ambiente, além de identificar e obedecer a comandos através da fala. O microfone captura o som de todas as direções, de modo que as informações capturadas pelos sinais elétricos possam ser processadas a fim de permitir a seleção e a identificação de um sinal sonoro vindo de uma direção específica.

A câmera RGB grava a movimentação através de trinta frames por segundo, e o sensor 3D também permite que ele registre movimentos no escuro. O *Kinect* é capaz de mapear a área onde se encontra o console e também procura por quarenta e oito pontos do corpo usuário, montando assim um avatar em três dimensões a partir dessa identificação. Como o intuito deste trabalho é determinar como essa captura de movimentos tridimensionais e de sons pode ser utilizada no *STArt-ACB* para aumentar as possibilidades de ensino e aprendizagem das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, não serão aprofundadas as particularidades técnicas dessa captura de movimento e de som, focando a pesquisa na forma em que esta tecnologia pode ser utilizada para prover uma opção de treinamento e análise das habilidades do ator-cantor-bailarino que se utilizar do programa.

<sup>155</sup> *Microfone multicanal* (ou *microfone multi-vetorial / multiarray*): composto de quatro microfones autodirecionáveis para o usuário, capazes de isolar o som ambiente da fala do jogador. Como os microfones estão alinhados no sensor *Kinect*, o som chegará a eles em instantes diferentes, possibilitando calcular a origem do som - levando-se em conta a diferença entre os sinais que chegam aos microfones e a velocidade do som no ar. Mas não apenas pode ser calculado se o som vem de um lado ou de outro, mas também pode ser determinada aproximadamente a sua posição. Quando a posição do som é calculada, um algoritmo complexo funde os sinais de todos os microfones, obtendo um sinal que contém o som que vem de um cone imaginário que começa no dispositivo e se expande até os usuários. Também é feito um filtro, apagando os sons que estão fora das frequências da voz humana (entre os 80 e os 1100 Hz) e aumentando o volume para estas, de uma forma que o ruído do ambiente é filtrado e a voz é amplificada (MICROSOFT, 2016).



Como exemplo, serão apresentados alguns jogos e aplicativos que se utilizam desta tecnologia do *Kinect* para um melhor entendimento do que se espera e de como irá funcionar o *STArt-ACB* na prática. O *Kinect* ficou popularmente conhecido a partir do lançamento do videogame *Xbox* da *Microsoft*, que em 2010 lançou os primeiros jogos que se utilizavam desta tecnologia e permitia aos usuários jogarem sem utilizarem nenhum controle, realizando todos os comandos a partir dos movimentos do próprio corpo (MICROSOFT, 2016).

Dentre os jogos e aplicativos que utilizam da tecnologia *Kinect*, podemos citar o *Dance Central Spotlight* (Figura 20), que é um jogo que compara os movimentos de dança do jogador com os movimentos do avatar do sistema. Este jogo permite ao jogador selecionar uma enorme gama de possibilidades de músicas para praticar as coreografias, podendo selecionar diversos níveis de dificuldade de passos. O jogo disponibiliza ainda uma opção *fitness*, que possui sequências de passos aeróbicos de alta intensidade com o intuito de se gastar calorias, e uma opção *prática*, que permite ao jogador treinar mais exaustivamente um determinado passo de dança que esteja tendo dificuldade de executar (MICROSOFT, 2016).



**Figura 20 - Jogo *Dance Central Spotlight*, do *Xbox* da *Microsoft***

Tanto o *Dance Central Spotlight* quanto os outros aplicativos que se utilizam do *Kinect* apresentam seus comandos de configuração baseados tanto no console quanto na interação 3D a partir da movimentação do usuário. Como exemplo, para se iniciar o jogo ou iniciar alguma próxima sessão, os aplicativos solicitam levantar um braço ou realizar algum movimento específico, indicando sempre o que deve ser feito, além de mostrar o avatar criado a partir da captura tridimensional do jogador feita pelo *Kinect*, como pode ser visto na Figura 21 abaixo:

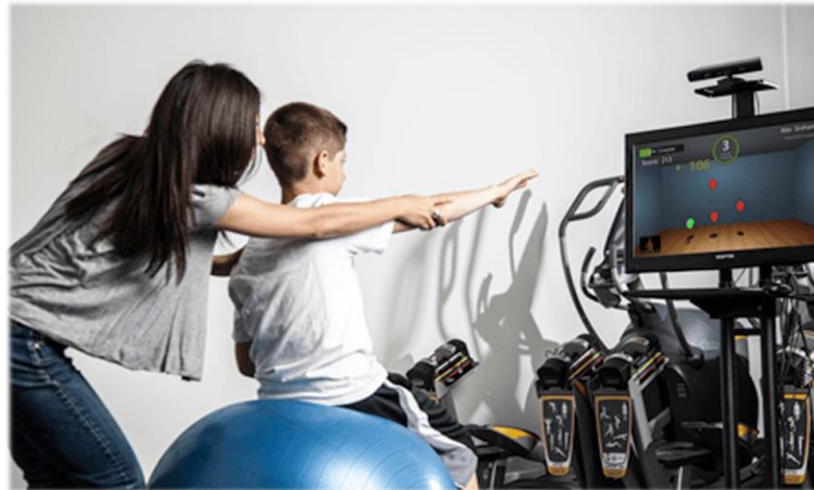


**Figura 21 - Comandos realizados pela leitura de movimento do *Kinect***

O jogo *Dance Central Spotlight* foi um dos grandes inspiradores do *STArt-ACB*, uma vez que a parte de dança que se espera do sistema proposto por este trabalho é muito semelhante ao que este jogo da *Microsoft* apresenta. O que mais diferencia os dois é que, primeiramente, o *Dance Central Spotlight* se utiliza de músicas famosas e populares em sua biblioteca e de passos de dança aleatórios que são executados ao ritmo da música, enquanto o *STArt-ACB* estaria envolvido no universo do *Teatro Musical* e de músicas e coreografias inteiras associadas ao número musical. Outra diferença do sistema que este trabalho propõe é com relação à execução do número de *Teatro Musical* completo, com o usuário não apenas dançando a coreografia, mas também cantando a música ao mesmo tempo em que dança. Isso tudo com o viés mais educativo do que apenas de entretenimento, como é o caso do jogo da *Microsoft*.

A tecnologia *Kinect* também é utilizada em vários tipos de jogos e aplicativos, não apenas em jogos de dança. Pode ser encontrado no site da *Microsoft* desde jogos de aventura (como o *Star Wars*), passando por jogos de esportes e lutas (como o *Kinect Sports* e o *Fighters Uncaged*) até os aplicativos de treinamento *fitness* (como o *Your Shape: Fitness Evolved* e o *Zumba Fitness*) com o intuito de estimular a malhação dos jogadores (MICROSOFT, 2016).

Existem ainda aplicativos sendo desenvolvidos com a utilização do *Kinect* visando a recuperação de pessoas com algum problema motor ou cognitivo, como é o caso da empresa *Jintronix*, que desenvolve aplicativos para a reabilitação de pacientes, transformando os exercícios da terapia em jogos divertidos e desafiadores (Figura 22). Conforme os pacientes jogam, eles recebem *feedback* interativo e podem acompanhar o progresso que estão fazendo com os seus objetivos terapêuticos (JINTRONIX, 2016).



JINTRONIX, 2016

**Figura 22 - Paciente utilizando o *Kinect* em sua reabilitação, através do aplicativo da *Jintronix***

As utilizações da tecnologia *Kinect* são inúmeras e a própria *Microsoft* disponibilizou um centro de desenvolvimento de aplicativos para *Kinect* para que os usuários pudessem criar os próprios aplicativos que se utilizem desta tecnologia em sua estrutura (*Figura 23*). Empresas do mundo inteiro estão desenvolvendo *softwares*, jogos e aplicativos que se utilizam desta tecnologia 3D:



MICROSOFT, 2016

**Figura 23 - Plataforma da tecnologia *Kinect* para *Windows***

Utilizando essa tecnologia, o *STArt-ACB* busca proporcionar um sistema de treinamento do ator-cantor-bailarino que possa ser de fato utilizado para o aprimoramento das habilidades artísticas dos seus usuários, em um ambiente de aprendizado interativo e que possibilite a utilização por artistas de vários níveis de *expertise* e desenvolvimento artístico. Além disso, que possa ser usufruído por atores-cantores-bailarinos que buscam um treinamento individual e personalizado, além dos usuários que se sentem motivados por um sistema competitivo e com ranqueamento entre seus competidores, como será detalhado a seguir.



### **O STArt-ACB como um sistema de hipermídia adaptativa**

Para atender a um grande número de profissionais de diversas *expertises*, desde o performer mais iniciante até ao mais profissional dentro do *Teatro Musical*, o *STArt-ACB* buscou a adaptabilidade do *software* a partir dos sistemas de *Hipermídias Adaptativas (HA)* proposto por Peter Brusilovsky (2001), que define esta área da *Ciência da Computação* como a responsável por estudar e desenvolver sistemas, arquiteturas, métodos e técnicas capazes de promover a adaptação de hiperdocumentos e hipermídias às expectativas, necessidades, preferências e desejos dos usuários. Dentro do sistema proposto por este trabalho, a adaptabilidade está sendo buscada em todas as modalidades do sistema, em especial na parte de jogo *online* e de interações diretas entre o usuário e a máquina, sem o intermédio de um profissional mais experiente na área para conduzir a utilização do *software*.

Os *softwares* que buscam essa adaptabilidade de seu conteúdo têm como objetivo geral prover aos seus usuários um conteúdo atualizado, subjetivamente interessante, com a ilustração multimídia pertinente, num tamanho e profundidade adequados ao contexto e em correspondência direta com o modelo daquele determinado tipo de usuário. Os sistemas de *HA* costumam satisfazer a três critérios básicos: 1 - serem um sistema de hipertexto ou de hipermídia; 2 - possuírem um modelo do usuário; e 3 - serem capazes de adaptar a hipermídia do sistema usando tal modelo (PALAZZO, 2000, p. 30).

Um hipertexto pode ser considerado como uma base de dados na qual a informação contida não é simplesmente uma massa uniforme de dados. Ao contrário, possui uma estrutura semelhante à encontrada nas informações armazenadas em bases de dados convencionais. A ação típica do usuário das *HA* é o salto entre dois pontos distintos da base de dados. Isso difere do que acontece em bases de dados convencionais, nas quais a ação usual é a formulação de consultas que demandam a apresentação de elementos armazenados em diferentes pontos da base de dados. Um sistema hipertexto contém, além de dados, uma estrutura de conexões representando relações não especificadas entre as peças de informação que armazena. Essas conexões funcionam como um guia para a navegação do usuário entre diferentes pontos da base de dados. O termo hipermídia é um acrônimo que combina as expressões hipertexto e multimídia e são comumente utilizadas como sinônimos. Apesar de hipertexto sugerir que toda a informação encontra-se em formato de texto, a maioria dos sistemas de hipertexto permite o uso de outras formas de representação, incluindo gráficos, sons, animações e vídeos (PALAZZO, 2000, p. 18 - 20).

Existem diversas formas de se implementar um sistema de *HA*, dependendo das técnicas de adaptação que serão utilizadas em determinado *software*, *game* ou página de *internet*. O que se precisa levar em consideração são quais os níveis de adaptabilidade que o sistema terá, de acordo com os múltiplos usuários que se utilizarão deste sistema de *HA*. Fazer este levantamento dos métodos e técnicas a serem utilizados em um sistema de *HA* se faz necessário ao se pensar em um sistema que se adapte às necessidades do usuário, especialmente se estiver em diálogo com os objetivos e técnicas de uma programação associada aos conceitos da *Gamificação* e à busca de uma experiência de *flow* ao se utilizar o programa.

Proporcionar desafios e o desenvolvimento de habilidades para cada tipo de usuário exige que o *software* possa se adaptar ao conhecimento de cada um dos usuários e, a partir da análise inicial deste usuário e/ou da análise de sua performance ao longo da utilização do sistema, o programa possa selecionar obstáculos e situações compatíveis com cada nível de usuário, mantendo a atenção e a motivação do usuário por um período maior. Para isso, é necessário também um estudo da utilização deste sistema e de quais objetivos que se espera atingir com os seus usuários.

Definir quais são as características do usuário que serão adaptadas pelo sistema se faz de fundamental importância para se estabelecer os métodos e técnicas de adaptabilidade de *software* que serão utilizados. E determinar também a aplicabilidade deste sistema, tendo em vista que as hipermídias adaptativas podem ser utilizadas nos diversos sistemas que se utilizam dos conceitos da *Gamificação*, desde os *softwares* criados para o entretenimento, para o alívio do stress, para a socialização ou para o aprendizado. O *STArt-ACB* tem por principal objetivo o ensino e o aprendizado das habilidades artísticas dos atores-cantores-bailarinos durante seus treinamentos, e buscamos na área da hipermídia adaptativa educacional algumas referências que podem ser utilizadas na construção do sistema e de sua adaptabilidade aos diversos níveis técnicos dos atores-bailarinos que se utilizarão do sistema.

A área mais popular para a pesquisa em hipermídia adaptativa é a hipermídia educacional. (...) As técnicas de hipermídia adaptativa podem ser úteis para resolver uma série de problemas associados ao uso de hipermídia educacional. Em primeiro lugar, o conhecimento de diferentes usuários pode variar muito e o conhecimento de um determinado usuário pode crescer rapidamente. A mesma página pode ser obscura para um novato e, ao mesmo tempo, trivial e chato para um aluno avançado. Em segundo lugar, os novatos entram no hiperespaço do material educacional sem saber quase nada sobre o assunto. A maioria dos *links* oferecidos a partir de qualquer nó, levam a materiais que são completamente novos para eles. Eles precisam de ajuda de navegação para encontrar seu caminho através do hiperespaço. Sem essa

ajuda eles podem "se perder", mesmo em hiperespaços razoavelmente pequenos, ou usar estratégias de navegação muito ineficientes<sup>156</sup> (BRUSILOVSKY, 1996, p. 05).

Uma questão a ser colocada em discussão ao se falar sobre um tipo particular de sistema adaptativo é: que aspectos do usuário que se utilizará do sistema podem ser levados em consideração ao se fornecer a adaptação? Geralmente, existem muitos recursos relacionados ao contexto atual do trabalho do usuário e a ele enquanto indivíduo que podem ser levados em consideração por um sistema adaptativo, dentre eles os conhecimentos prévios do usuário a respeito do assunto, seus objetivos com o sistema, sua experiência anterior, sua familiaridade com o hiperespaço e suas preferências pessoais.

Segundo Brusilovsky (2001), o conhecimento do usuário sobre o assunto que está sendo representado no hiperespaço parece ser a característica do usuário de maior relevância para os sistemas de hipermídia adaptativos, sendo comumente utilizado como fonte de adaptação do sistema. O conhecimento do usuário é uma variável única e particular de cada indivíduo, o que significa que um sistema *HA* que depende do conhecimento do usuário deve reconhecer as mudanças no estado de conhecimento do indivíduo ao longo da utilização do sistema e atualizar o modelo do usuário em conformidade com essa mudança, para poder acompanhar a evolução do conhecimento do usuário em cada etapa de utilização do sistema.

Entender o conhecimento prévio de cada usuário e seus objetivos de desenvolvimento também se faz importante para compreender o motivo pelo qual o usuário se colocaria na situação de fazer uso de uma ferramenta adaptativa - no caso, o *STArt-ACB* -, especialmente porque os objetivos de cada usuário também devem ser levados em consideração no desenvolvimento e execução desses sistemas de *HA*.

O objetivo do usuário ou a tarefa do usuário é um recurso relacionado com o contexto do trabalho de um usuário em hipermídia e não com o usuário como um indivíduo. Dependendo do tipo de sistema, pode ser o objetivo do trabalho (em sistemas de aplicativos), o objetivo da pesquisa (em sistemas de recuperação de informações) e a resolução de um problema ou objetivo de aprendizagem (em sistemas educacionais). Em todos esses casos, o objetivo é uma resposta à pergunta: "Por que o usuário está usando o sistema hipermídia e o que o usuário realmente quer alcançar?" O objetivo do usuário é o recurso de usuário mais variável: quase sempre ele muda de sessão para sessão e muitas vezes pode mudar várias vezes em uma única sessão de trabalho. Em alguns sistemas é razoável distinguir metas locais

---

<sup>156</sup> Livre tradução de: "*The most popular area for adaptive hypermedia research is educational hypermedia. (...) Adaptive hypermedia techniques can be useful to solve a number of the problems associated with the use of educational hypermedia. Firstly, the knowledge of different users can vary greatly and the knowledge of a particular user can grow quite fast. The same page can be unclear for a novice and at the same time trivial and boring for an advanced learner. Second, novices enter the hyperspace of educational material knowing almost nothing about the subject. Most of the offered links from any node lead to the material which is completely new for them. They need navigational help to find their way through the hyperspace. Without such a help they can "get lost" even in reasonably small hyperspaces, or use very inefficient browsing strategies*" (BRUSILOVSKY, 1996, p. 05).

- ou de baixo nível - que podem mudar frequentemente de metas gerais - ou de alto nível - e tarefas que são mais estáveis. Por exemplo, nos sistemas educacionais, a meta de aprendizagem é uma meta de alto nível, enquanto a resolução de problemas é uma meta de baixo nível que muda de um problema educacional para outro, várias vezes dentro de uma sessão. O objetivo do usuário pode ser considerado como uma característica muito importante do usuário para sistemas de hipermídia adaptativa. Quase um terço das técnicas de adaptação existentes depende dele<sup>157</sup> (BRUSILOVSKY, 1996, p. 09).

Também é importante levar em consideração a experiência anterior do usuário, tanto com relação ao assunto que está sendo apresentado pelo aplicativo quanto em relação à aquisição de habilidades ao longo da utilização do sistema em si. Essas variáveis podem ser de fundamental relevância no *STArt-ACB* para manter o usuário conectado ao que está sendo aprendido, aumentando seu foco e sua concentração, além de estimular a motivação pelo uso do sistema e pelo desenvolvimento de suas habilidades artísticas. Segundo Brusilovsky (1996, p. 09), o conhecimento prévio do usuário engloba todas as informações relacionadas com a prática anterior do indivíduo fora do contexto do sistema de hipermídia - como a experiência de trabalho em áreas relacionadas, além do ponto de vista e perspectiva do usuário -, bem como o conhecimento adquirido no decorrer da utilização do próprio sistema, no qual espera-se que ocorra um aprendizado em cada etapa, que servirá de base para o desenvolvimento da próxima etapa dentro da evolução do sistema.

Por fim, dentre os muitos recursos relacionados ao contexto atual do sistema adaptativo que podem ser levados em consideração durante a programação do aplicativo, existe um que não pode ser deduzido pelo *software*, que são as preferências do usuário - como idade, crenças, gostos, etc. Elas diferem dos outros componentes do modelo de usuário em vários aspectos, pois, nesse caso, o usuário precisa informar ao sistema direta ou indiretamente (por um simples *feedback*, por exemplo) sobre suas preferências individuais. Este componente está mais próximo da adaptabilidade do que da adaptatividade. A diferença é que os sistemas de hipermídia adaptativa podem generalizar as preferências do usuário e aplicá-las à adaptação em novos contextos (BRUSILOVSKY, 1996, p.10).

---

<sup>157</sup> Livre tradução de: "User's goal or user's task is a feature related with the context of a user's work in hypermedia rather than with the user as an individual. Depending on the kind of system, it can be the goal of the work (in application systems), a search goal (in information retrieval systems), and a problemsolving or learning goal (in educational systems). In all of these cases the goal is an answer to the question "Why is the user using the hypermedia system and what does the user actually want to achieve?" User's goal is the most changeable user feature: almost always it changes from session to session and often can change several times within one session of work. In some systems it is reasonable to distinguish local or low-level goals which can change quite often and general or high level goals and tasks which are more stable. For example, in educational systems the learning goal is a high-level goal, while the problem-solving goal is a low-level goal which changes from one educational problem to another several times within a session. The user's goal can be considered as a very important feature of the user for adaptive hypermedia systems. Almost one third of existing adaptation techniques rely on it" (BRUSILOVSKY, 1996, p. 09).

No *STArt-ACB*, por se tratar de um sistema que avaliará diversas habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, se adaptando às necessidades de diferentes níveis de profissionais que se utilizarão do sistema, uma mesma coreografia pode ser liberada ou bloqueada inteiramente de acordo com um nível de usuário. Ainda dentro desta mesma coreografia, pode ser liberado o nível de dificuldade de algum passo ou de uma simultaneidade de dança e de canto de acordo com a adaptabilidade de conteúdo de determinado usuário e de seu nível de desempenho ao longo da utilização do programa.

O desafio das hiper mídias adaptativas seria justamente o de se transformar um sistema que se apresenta “o mesmo para todos” em um sistema “único para cada nível de conhecimento de usuário”. É proporcionar um ambiente interativo estimulante e desafiador no que se diz respeito à aprendizagem, de modo a se alcançar a absorção de conhecimento e o desenvolvimento de múltiplas habilidades do usuário, respeitando a individualidade e o tempo de aprendizado de cada indivíduo ou, pelo menos, de um grupo de indivíduos com o mesmo nível de aprendizagem e experiência. E este é um dos grandes desafios da proposta de desenvolvimento do *Sistema de Treinamento Artístico para o Ator-Cantor-Bailarino*. Antes de apresentarmos a modelagem completa do *STArt-ACB*, passaremos por alguns conceitos da *Gamificação* para entender como a categoria *game* pode estar servindo de ferramenta não apenas de entretenimento, mas também de aprendizado e desenvolvimento de habilidades do ator-cantor-bailarino.

### ***A Gamificação associada ao STArt-ACB***

Ao se pensar em *Gamificação*, logo vem à mente os jogos digitais, os *games* e os dispositivos tecnológicos existentes em nossa contemporaneidade, que estão diretamente associados ao mundo do entretenimento e da busca pelo prazer e pela diversão, não sendo muito comum relacionar o termo com o ensino, aprendizado e desenvolvimento de habilidades cognitivas, afetivas e psicomotoras. Mas o termo não está ligado apenas aos jogos digitais, mas também aos jogos lúdicos “presenciais” e, apesar de muitas vezes os jogos terem sido utilizados no ensino e aprendizagem ao longo dos anos, foi a partir de 2010 que o conceito de *Gamificação na Educação* foi introduzido, contemplando a aplicação de elementos de jogos em atividades de não-jogos - no caso, o sistema educacional (ULBRICHT; FADEL, 2014, p. 06). O que mudou, na verdade, não foi a utilização dos jogos

nas atividades educacionais, mas a compreensão da sua relevância para o processo educacional e a responsabilidade em sua aplicação.

Na teoria da *Gamificação na Educação* foram pesquisadas questões relacionadas aos jogos e à quantidade de jogadores envolvidos nessas atividades, levando-se em conta, especialmente, o grande número de horas semanais que os indivíduos passavam jogando. A ideia era entender quais são os elementos presentes nos jogos que proporcionam esse grande interesse dos usuários e tentar aplicar em ambiente de não-jogos, de modo a estimular o aprendizado e o engajamento nestas atividades, com o mesmo empenho que se é dado nos jogos, envolvendo o indivíduo dentro de uma gama de tarefas realizadas (BUSARELLO *et al.*, 2014, p. 33). E, ao aplicarmos essa teoria no planejamento do *STArt-ACB*, buscamos o desenvolvimento de um ambiente de aprendizado no qual os intérpretes possam apurar as suas habilidades cognitivas e psicomotoras associadas à interpretação, ao canto e à dança.

A *Gamificação* tem como base a ação de se pensar como se estivéssemos em um jogo, utilizando todas as sistemáticas, mecânicas, dinâmicas e estéticas do ato de se jogar em um contexto fora de um jogo, abrangendo a utilização de mecanismos de jogos para a resolução de problemas, para a motivação e/ou para o engajamento de um determinado público a uma atividade que não seja necessariamente um jogo, com o intuito de se reproduzir os mesmos benefícios alcançados com o ato de se jogar.

Normalmente, as pessoas são levadas a jogar por quatro razões específicas: para obterem o domínio de determinado assunto, para aliviarem o estresse, como uma forma de entretenimento e como meio de socialização. Deste modo, a *Gamificação* pode ser aplicada, além dos jogos, em atividades nas quais é preciso estimular um comportamento específico do indivíduo ou para o seu desenvolvimento cognitivo, através de uma atividade que estimule a criatividade, o pensamento autônomo e propiciando um bem-estar ao usuário (BUSARELLO *et al.*, 2014, p. 15 - 16).

O termo *Gamificação* compreende a aplicação de elementos de jogos em atividades de não jogos. Assim, embora a palavra tenha sido utilizada pela primeira vez em 2010, a *Gamificação* tem sido aplicada há muito tempo. Na educação, por exemplo, a criança podia ter seu trabalho reconhecido com estrelinhas (recompensa) ou as palavras iam se tornando cada vez mais difíceis de serem soletradas no ditado da professora (níveis adaptados às habilidades dos usuários). (...) O que mudou foi a compreensão do processo, sua relevância para a educação e, principalmente, a responsabilidade em sua aplicação (ULBRICHT; FADEL, 2014, p. 06).

Algumas das percepções e utilizações da *Gamificação* estão relacionadas à capacidade de engajamento do indivíduo na atividade que está realizando, compreendendo ambientes que interagem com as emoções e os desejos dos usuários. Esses elementos que contribuem para a motivação do jogador podem ser intrínsecos ou extrínsecos, nos quais as motivações

intrínsecas originam-se dentro do próprio sujeito e não estão baseadas no mundo externo, gerando envolvimento com as coisas por vontade própria, por despertarem interesse, desafio, envolvimento e/ou prazer no usuário. Já as motivações extrínsecas são baseadas no mundo que envolve o indivíduo e têm como ponto de partida o desejo do sujeito em obter uma recompensa externa, como um reconhecimento social ou bens materiais, como pontos, prêmios, missões, classificações e assim por diante. Para a *Gamificação*, as combinações efetivas das motivações intrínsecas e extrínsecas podem aumentar o nível de engajamento do sujeito nas atividades propostas, mas também podem gerar o desinteresse se estiverem sendo estimuladas desequilibradamente, afetando o aspecto motivacional do indivíduo (BUSARELLO *et al.*, 2014, p. 16 - 18).

Os elementos básicos do jogo - personagem, competição e regras de jogos - são necessários quando a *Gamificação* é aplicada a contextos de ensino, com efeito direto no processo de aprendizagem do indivíduo. Como exemplo: o personagem permite a identificação com o estudante; a competição favorece o foco e a atenção dos alunos; e as regras do jogo propiciam um ambiente de imersão favorável ao envolvimento do estudante no contexto de aprendizagem. A utilização de elementos da *Gamificação* contribui para o despertar de emoções do sujeito através da vivência de uma experiência de forma intensificada, sendo fundamentais para constituir a memória, a comunicação e o próprio conhecimento dos indivíduos.

Dentre os elementos que podemos encontrar nos jogos que favorecem a motivação do jogador, Busarello (2014, p. 26 - 27) enumera quatro pontos importantes que devem ser considerados: 1 - a proposição de situações fantasiosas, que tornariam a experiência do indivíduo mais emocionante ao incorporar nos ambientes objetos e situações que estimulem o imaginário do jogador; 2 - a clareza dos objetivos, que possibilita o envolvimento do sujeito ao sistema, na medida em que o mesmo consegue entender de forma objetiva o que precisa ser feito no ambiente do jogo; 3 - um bom sistema de *feedback* e orientação, que favorecem respostas imediatas do sistema para o jogador, possibilitando que falhas possam vir a ser evitadas ou que o sujeito possa ser conduzido na recuperação de algum erro, aumentando os níveis de engajamento do indivíduo; 4 - o crescimento contínuo de habilidades, favorecendo o aumento progressivo de conhecimentos e habilidades dos usuários.

Como o sistema proposto por este trabalho possui, além da função de entretenimento, uma função educativa e de aprendizado utilizando os elementos da *Gamificação*, é importante ressaltar como a *Gamificação* está sendo aplicada atualmente na educação formal e no ensino das *Artes Cênicas* e como foram os primórdios dos *games* na nossa sociedade, que hoje está

tão mergulhada nos aparatos tecnológicos e também nos *games online* em seus dispositivos móveis.

A interação com os *games* no cenário brasileiro tem como marco a chegada do *Atari 2600* na década de 1980. Apesar do custo alto dos consoles, eles foram ocupando progressivamente o universo de pessoas que descobriam nos jogos um espaço de prazer e entretenimento. Essa geração *Atari*, hoje com mais de 30 anos, interage cada vez mais com as distintas narrativas, que saltam nas telas dos novos consoles, dos computadores e, mais recentemente, dos dispositivos móveis com os *smartphones* e *tablets*. O crescimento exponencial de jogadores no Brasil consolida os *games* como um fenômeno cultural que vem sendo investigado por distintas áreas do conhecimento, desde a educação, a comunicação, a psicologia, o *design*, a computação, as artes, dentre outras. A lógica que está presente nos *games* tem sido utilizada para a área de marketing e processos de formação escolar e profissional. O próprio *Ministério da Cultura* já reconhece os *games* como um produto audiovisual, e o *Ministério da Educação* apoia o desenvolvimento de ambientes gamificados, a exemplo do *Geekgames*, uma plataforma *online* de aprendizado adaptativo que possibilita aos estudantes prepararem-se para o *Exame Nacional para o Ensino Médio (ENEM)*, através de desafios. A *Gamificação* surge como uma possibilidade de conectar a escola ao universo dos jovens com o foco na aprendizagem, por meio de práticas como sistemas de ranqueamento e fornecimento de recompensas (ALVES *et al.*, 2014, p. 75 - 83).

Desde o seu surgimento e a partir dos inúmeros estudos que vêm sendo realizados, existe um contínuo caminho para a ressignificação do conceito de *Gamificação* em cenários educacionais, que passam a ser compreendidos como estratégias metodológicas estruturadas mediante a mecânica dos *games*, não implicando necessariamente na mediação dos jogos digitais. Se por um lado, a *Gamificação* é capaz de envolver o aluno na resolução de problemas reais, ajudando-o a dar significado para aquilo que estuda, de outro possibilita que o professor elabore estratégias de ensino mais sintonizadas com as demandas dos alunos, apropriando-se da linguagem e estética utilizada nos *games* para construir espaços de aprendizagem mais prazerosos (ALVES *et al.*, 2014, p. 90).

Elementos e estratégias de jogos aplicados a usuários ou a outras atividades, que não têm apenas o objetivo de jogar, permitem observar a relação da *Gamificação* e da aprendizagem com o objetivo maior de promover o engajamento dos aprendizes. Isso é potencializado por meio da motivação que tais elementos e estratégias conseguem proporcionar pelo desafio em um determinado conteúdo, por exemplo (SILVA *et al.*, 2014, p. 199).

Entender essa necessidade educacional de se utilizar a *Gamificação* em uma sociedade cada vez mais imersa na tecnologia se faz de extrema necessidade para poder se atingir os



objetivos necessários em cada cenário de aprendizagem. E, voltando ao *STArt-ACB* proposto por este trabalho, é fundamental entender não apenas como a tecnologia pode ser aplicada para se proporcionar um ambiente no qual o usuário possa se engajar na atividade e desenvolver suas habilidades artísticas: é preciso entender como podemos incrementar o sistema com desafios que possam realmente ser utilizados como ferramenta de aprendizado para o ator-cantor-bailarino que se utilizar do sistema.

Especialmente pelo grande engajamento que os videogames e os jogos digitais já estão propiciando. Segundo Menchin (2003), o que faz dos jogos digitais uma potente ferramenta de ensino vai muito além dos gráficos tridimensionais que chamam a atenção do jogador, mas as relações que a arquitetura do *software* fazem com os limites e desafios aplicados às habilidades do usuário, proporcionando atividades que sejam desafiadoras e estimulantes, com um nível de dificuldade que seja factível de se estimular o jogador a continuar jogando e não simplesmente desistir frente a um obstáculo muito maior que suas habilidades.

Ao estimular esse sentimento misto de prazer e frustração, os jogos encorajam o usuário a continuar jogando e, com isso, geram o estímulo ao desenvolvimento das habilidades necessárias para superar aquela fase do jogo. Para entendermos como esse misto de sentimentos pode ser trabalhado de modo a não tornar o desafio difícil demais a ponto de levar o jogador a desistir ou fácil demais a ponto dele abandonar a atividade por não ser desafiadora, vamos nos remeter à *Teoria do Flow* para entendermos melhor essa linha tênue entre o engajamento que proporciona um desenvolvimento das habilidades versus o desestímulo que resulta no abandono da atividade.

### **A Teoria do Flow no processo de engajamento do *STArt-ACB***

A partir dos conceitos da *Gamificação*, uma das questões a se levantar no planejamento do sistema do *STArt-ACB* era entender o que motivava os indivíduos a ficarem horas envolvidos em jogos, atingindo um elevado nível de felicidade e bem-estar, e como poderíamos trazer esse elemento para o sistema proposto neste trabalho. No decorrer da pesquisa, nos deparamos com a *Gamificação* relacionando-se com a *Teoria do Flow* de Csikszentmihalyi, que aponta características que as pessoas apresentam ao desenvolver uma atividade prazerosa, resultando na sensação de satisfação ao executar esta atividade e criando um “desligamento” do mundo exterior, passando a se concentrar única e exclusivamente nesta determinada atividade. Csikszentmihalyi aponta que “*flow* é a forma como as pessoas

descrevem seu estado de espírito quando a consciência está harmoniosamente ordenada e elas querem seguir o que estiverem fazendo para seu próprio bem" <sup>158</sup> (1990, p. 06).

Segundo Csikszentmihalyi (2004), nosso sistema nervoso é incapaz de processar mais do que cerca de 110 bits de informação nova por segundo <sup>159</sup>. Quando estamos ouvindo e entendendo o que uma pessoa está dizendo, precisamos processar cerca de 60 bits por segundo. É por isso que não se pode ouvir e entender mais do que duas pessoas falando contigo ao mesmo tempo. Quando estamos envolvidos em uma atividade que nos exige o máximo de nossa concentração, não temos a capacidade nem de perceber que estamos vivos, pois não temos atenção suficiente sequer para percebermos que estamos respirando, por isso essa sensação de desaparecimento quando atingimos o estado de *flow*. É um momento em que a própria existência é temporariamente suspensa.

Pela *Teoria do Flow*, as atividades envolventes são as que proporcionam desafios, crescimento, desenvolvimento de habilidades, metas claras com *feedback*, sentimento de controle, foco, concentração, êxtase, perda de noção de tempo e experienciação da sensação de se encontrar fora do próprio corpo, produzindo um "estado de *flow*", criando uma motivação e um engajamento do usuário da atividade proposta, na qual a principal recompensa está em se realizar a atividade e não no que ela irá trazer como consequência (DIANA *et al.*, 2014, p. 40 - 48).

A *Teoria do Flow* foi criada por Mihaly Csikszentmihalyi em 1991 e busca explicar o que torna uma pessoa feliz. Esta teoria tem sido aplicada em várias áreas, da educação a jogos. Em um cenário tecnológico no qual os jogos eletrônicos para computadores, *smartphones*, *tablets*, TVs e consoles estão cada vez mais populares e em que há uma grande preocupação para que as pessoas sintam-se bem emocionalmente ao consumirem um produto, um serviço ou mesmo ao realizar uma tarefa, a *gamification*<sup>160</sup> aparece como uma das tendências mais recentes nesse contexto. As teorias dos jogos digitais já se apoiaram na *Teoria do Flow* para construção de jogos mais imersivos, onde o usuário se "desliga" do mundo exterior e passa a concentrar-se quase que exclusivamente no jogo. Devido à quantidade imensa de informações, ao número de dispositivos eletrônicos, publicidades em *websites* e ao anseio por interação em redes sociais, tornou-se mais difícil cumprir tarefas com certo grau de concentração. Um ambiente educacional ou corporativo deve chamar a atenção e manter o foco dos participantes naquilo que é relevante, então é possível usar a *gamification* como alternativa de comunicação (DIANA *et al.*, 2014, p. 40).

<sup>158</sup> Livre tradução de: "*Flow is the way people describe their state of mind when consciousness is harmoniously ordered, and they want to pursue whatever they are doing for its own sake*" (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p. 06).

<sup>159</sup> Informação nova que exige a total concentração do cérebro na atividade. Não são consideradas, nesse caso, as funções automáticas do corpo humano (como respiração, digestão, etc.), nem as atividades já registradas em nossa "memória muscular".

<sup>160</sup> Inicialmente o termo *gamification* foi utilizado nas produções brasileiras até que se formalizasse a criação da palavra *gamificação* em português.

A pesquisa de Csikszentmihalyi que desencadeou na *Teoria do Flow* partiu da procura por referências sobre contribuições para uma vida plena e feliz, envolvendo a busca e a definição das condições que conduzem à felicidade, resultando em fundamentos para a elaboração de um modelo conceitual e teórico sobre a experiência subjetiva considerada "ótima" (ou autotélica), sendo definida como "uma atividade autossuficiente, realizada sem a expectativa de algum benefício futuro, mas simplesmente porque realizá-la é a própria recompensa" <sup>161</sup> (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p. 67).

Suas pesquisas tinham como objetivo primordial descobrir atividades cotidianas que causavam a felicidade nas pessoas, situação na qual a motivação torna-se o valor a ser agregado à vida e não o retorno financeiro ou material. Inicialmente, Csikszentmihalyi teve como público alvo pessoas que considerava criativas, como artistas e cientistas, numa busca por tentar entender o que as levava a se dedicar a suas atividades sem que estas trouxessem fama ou riqueza, embora na concepção delas oferecessem valor às suas vidas (DIANA *et al.*, 2014, p. 42 - 43).

E para o ator-cantor-bailarino que se dedica muitas horas do seu dia ao treinamento de suas habilidades artísticas, a *Teoria do Flow* também poderia ser aplicada, onde o prazer alcançado durante o treinamento por si só já seria a motivação para esta ampla dedicação. Claro que quando se pensa em treinamento para o *Teatro Musical*, logo se atrela ao resultado estético e à experiência de se estar no palco, que por si só também já é um momento de muita satisfação e que proporcionaria o *flow* do intérprete da mesma forma. Mas este trabalho busca associar também à imersão apresentada durante a preparação deste profissional, especialmente por este treinamento estar ligado à música e à dança, que são fortes proporcionadores da experiência do *flow*, como veremos a seguir.

A *Teoria do Flow* aborda de forma geral a satisfação e os princípios daquilo que faz a vida valer a pena. Seria reconhecer os momentos de êxtase a partir de um mergulho em uma realidade alternativa. Por exemplo, quando admiramos algumas civilizações específicas - como os egípcios ou os maias -, muito da nossa admiração está relacionada com o conhecimento que temos dos estágios de êxtase destas civilizações e não de suas vidas cotidianas. Os lugares que conhecemos hoje eram os locais que as pessoas iam para experimentar a vida, de uma forma mais concentrada, plena e ordenada. Eram lugares alternativos que propiciavam outras realidades e momentos de êxtase aos indivíduos, e acabaram se perpetuando através dos tempos. O estágio de êxtase é um acontecimento tão

---

<sup>161</sup> Livre tradução de: "It refers to a self-contained activity, one that is done not with the expectation of some future benefit, but simply because the doing itself is the reward" (CSIKSZENTMIHALYI, 1990, p. 67).

intenso que experienciamos quase uma situação em que o sujeito experimenta um momento no tempo como se ele próprio não existisse (CSIKSZENTMIHALYI, 2004).

E normalmente no *Teatro Musical* estamos contando uma história com diversos números musicais, com dança associada, figurinos, cenários e toda uma ambientação que nos transporta para um mergulho em outra realidade, na qual os sentimentos e emoções são constantemente acessados através das músicas, das danças e de toda a performance do ator-cantor-bailarino e de todo o conjunto do espetáculo em si. E esse mergulho em outra realidade muitas vezes acontece não somente para o público, mas também entre os artistas e até mesmo na própria equipe técnica envolvida na apresentação.

Em suas pesquisas, Csikszentmihalyi identificou nas pessoas comportamentos semelhantes durante a realização das atividades que proporcionam o prazer e a felicidade, que eles consideravam ser este momento de *flow* no qual se encontravam. Partindo das características comuns observadas dentre os participantes, o pesquisador enumerou sete atributos que se fariam presentes quando o indivíduo se encontra em estado de *flow*: 1 - Foco e concentração: quando o indivíduo se encontra tão envolvido em sua atividade que é capaz de esquecer de seus problemas, induzindo a uma condição agradável durante a execução daquela atividade; 2 - Êxtase: experiência do sentimento de estar fora da realidade do dia a dia; 3 - Clareza/*Feedback*: característica que contribui para que o envolvimento na atividade aconteça de forma cada vez mais intensa, pois o *feedback* em relação ao que está sendo realizado e a clareza dos objetivos da atividade se tornam condições para continuar desenvolvendo a atividade com prazer e satisfação; 4 - Habilidades: toda atividade apresenta desafios a serem cumpridos, mas é necessário que o indivíduo possua as habilidades adequadas para realizá-la; 5 - Crescimento: um sentimento de serenidade, sem preocupações e a sensação de estar crescendo e se desenvolvendo; 6 - Perda da sensação do tempo: sensação de estar além da dimensão temporal, na qual o foco na atividade faz com que a noção do tempo seja diferente daquela que realmente é; 7 - Motivação intrínseca: a principal recompensa está em realizar a atividade por si só e não no que ela irá trazer como consequência da sua realização (CSIKSZENTMIHALYI, 2004).

E como podemos atingir o *flow*? É possível saber quando estamos em um estado de *flow*? Como saber qual atividade vai resultar num momento de *flow*? Estas perguntas não possuem respostas pré-estabelecidas, pois as atividades que proporcionam prazer e felicidade não são as mesmas para todas as pessoas. O *flow* pode acontecer de forma casual, através da combinação de diversos fatores internos e externos. Dentre esses principais elementos, pode-se relacionar a combinação entre habilidade e desafio, na qual somente com a combinação

perfeita desses componentes, no momento certo e na hora certa, poderá contribuir para que o indivíduo atinja seu estado de *flow*. Um desafio alto para quem possui um nível baixo de desenvolvimento das habilidades resulta em ansiedade. Já um desafio baixo para quem possui as habilidades muito desenvolvidas produz um estado de tédio no indivíduo. Somente num equilíbrio entre o desafio e a habilidade é que se pode atingir o *flow*.

A relação da *Gamificação* com a *Teoria do Flow* mostra que nos jogos ou em dinâmicas em que habilidades e desafios estão presentes, a sensação de plenitude, de bem estar, de sentir-se no fluxo é importante. Assim, cenários educacionais, profissionais ou de entretenimento que considerem fortemente estes determinados elementos, terão mais possibilidades de sucesso.

E é a partir desses conceitos e dessas pesquisas já realizadas pela *Gamificação* e pela *Teoria do Flow* que o *STArt-ACB* pretende se desenvolver. Espera-se que o *software* possua diversas das características apresentadas por Csikszentmihalyi para que o artista consiga desenvolver suas habilidades artísticas ao mesmo tempo em que executa uma atividade prazerosa, desafiadora e que lhe proporcione a felicidade durante o aprendizado e utilização do sistema. E que isso lhe proporcione um estado de *flow* que lhe remeta tanto às suas experiências de *flow* vivenciadas durante as aulas presenciais quanto à experiência de *flow* atingida no palco durante as apresentações dos espetáculos de *Teatro Musical* que já tenha experienciado.

### **Design de interação e modelagem de dados do *STArt-ACB***

Um dos primeiros pontos a se considerar ao se detalhar o projeto do *Sistema de Treinamento Artístico para o Ator-Cantor-Bailarino - STArt-ACB*, é com relação ao que o diferencia de um jogo e por que este trabalho se referencia a ele como sistema, aplicativo ou *software* ao invés de apenas jogo - ou *game*. Retomando o conceito de *Gamificação*, que tem como base a aplicação de elementos de jogos, utilizando todas as sistemáticas, mecânicas, dinâmicas e estéticas do ato de se jogar em um contexto fora de um jogo, visando o engajamento em uma determinada atividade, foi levado em consideração que o *STArt-ACB* tem essa característica educacional mais forte do que a do puro e simples entretenimento ou competitividade comumente destacada nos *games* - apesar de o sistema também possuir uma categoria de *game* disponível para os usuários. Nos jogos, a competitividade e a determinação de um ganhador e um perdedor costuma prevalecer, enquanto nos sistemas educacionais o

objetivo primordial é o aprendizado e a aquisição de conhecimento e de novas habilidades no contexto educacional (ULBRICHT; FADEL, 2014, p. 06).

Como já citado ao longo do trabalho, um dos principais motivadores para o desenvolvimento deste sistema é o grande uso das tecnologias que tem sido feito nos ambientes de ensaio e de treinamento das habilidades do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* (MUNDIM, 2014, p. 128). No caso do ator-cantor-bailarino, como ele necessita do aprendizado de diversas habilidades - como o canto, a dança e a interpretação teatral - para mesclar todas em simultaneidade em uma única cena, muitos desses profissionais têm se utilizado de filmagens, gravações e materiais disponíveis *online* para o estudo das coreografias, músicas e marcações de cenas que são passadas durante o ensaio. Como são muitas informações e muitos pontos de atenção que os artistas precisam ter ao mesmo tempo, o uso das tecnologias tem sido de fundamental importância para o estudo e aperfeiçoamento dos números musicais que esses profissionais participam (MUNDIM, 2014, p. 129).

Existem quatro características na mecânica de um jogo que são fundamentais de serem pensados na elaboração de um sistema de não-jogo, levando-se em consideração os conceitos da *Gamificação*: as metas, as regras, o sistema de *feedback* e a participação voluntária. A meta seria o motivo para a realização daquela determinada atividade, a qual o usuário deve perseguir constantemente, servindo como orientação para a atividade e não como um fim específico. A meta ultrapassaria o conceito de conclusão de tarefas, diferente de um objetivo. As regras têm a função de determinar a forma como o indivíduo deve se comportar e agir para cumprir os desafios do ambiente narrativo, favorecendo a liberação da criatividade e do pensamento estratégico, uma vez que buscam ajustar o nível de complexidade do sujeito às atividades a serem realizadas. O sistema de *feedbacks* orienta o usuário sobre sua posição referente aos elementos que regulam a interação dentro do sistema, e a participação voluntária estabelece que só haja a real interação entre o sujeito e o aplicativo quando o primeiro está disposto a aceitar e se relacionar com todos os elementos do segundo, desde a meta, as regras e o sistema de *feedback* propostos pelo sistema. Além desses, outros aspectos dos jogos são construídos para criar uma relação de proximidade com essas quatro características, das quais se encontram a narrativa, a interatividade, o suporte gráfico, as recompensas, a competitividade, o ambiente digital, dentre outros (BUSARELLO *et al.*, 2014, p. 24 - 25). Assim, dentro do *STArt-ACB*, podemos definir que a meta principal do sistema é a de proporcionar um ambiente digital de ensino, aprendizagem e desenvolvimento de habilidades artísticas ligadas às *Artes Cênicas* - em especial ao *Teatro Musical* -, através de atividades

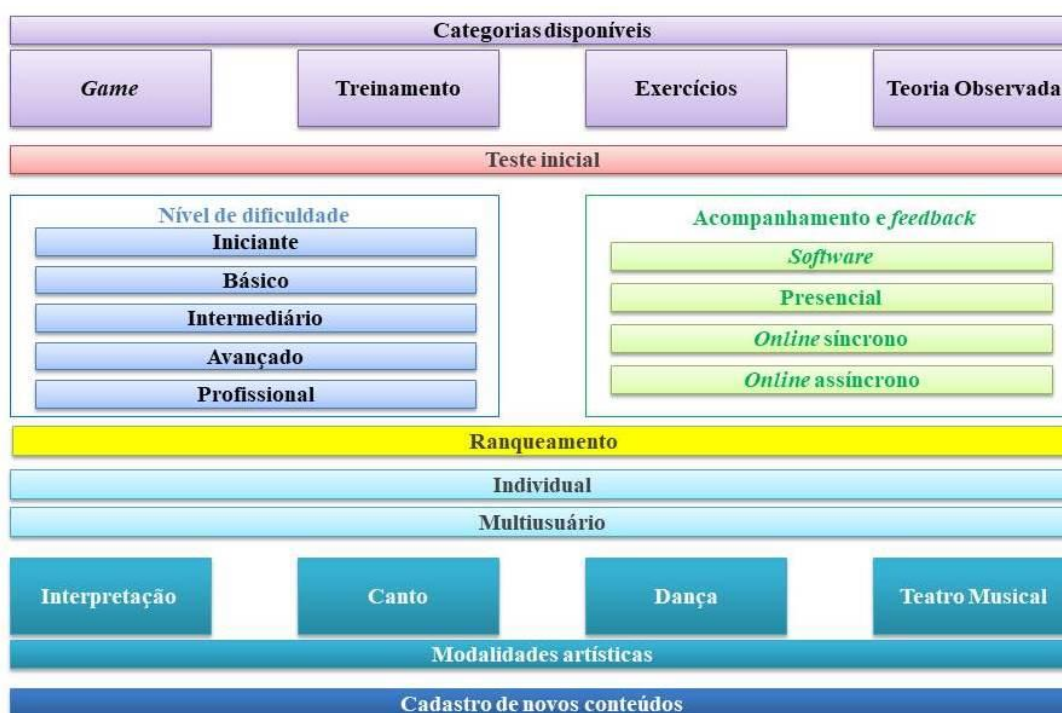
desafiadoras, estimulantes, com metas claras e que proporcionem um crescimento do usuário e um estado de *flow* enquanto desenvolve suas habilidades.

O projeto do *STArt-ACB* prevê a disponibilização de quatro categorias de utilização que podem ser escolhidas pelo usuário de acordo com sua vontade ou com o planejamento de atividades de seu professor ou instituição de treinamento: *Game*, *Treinamento*, *Exercícios* e *Teoria Observada*. Nas três primeiras categorias, serão disponibilizados cinco níveis de dificuldade, que podem ser escolhidas pelo usuário ou serem automaticamente definidas pelo sistema a partir de um teste inicial, que fará a adaptação deste nivelamento de acordo com a pontuação atingida neste teste inicial. O acompanhamento da evolução do usuário no sistema nessas categorias e os *feedbacks* podem ser feitos exclusivamente pelo *software*, através da comparação dos movimentos do usuário com o avatar selecionado em cada etapa. Além disso, podem ainda serem acrescidos de um acompanhamento de um professor ou de um profissional mais experiente em um ambiente presencial de treinamento que se utilize do *STArt-ACB* ou ainda pelo acompanhamento *online* que pode ser feito por esses profissionais de forma síncrona ou assíncrona.

As modalidades artísticas que podem ser encontradas em todas as categorias são: *Interpretação*, *Canto*, *Dança* e *Teatro Musical*. O sistema ainda permite que algumas atividades possam ser feitas não apenas individualmente, mas com a participação de outros usuários, estando todos eles presentes fisicamente no mesmo espaço ou através de interações *online* entre os usuários, como o estudo de duetos de canto ou de coreografias em duplas, por exemplo. Especialmente na categoria *Game*, existe ainda um sistema de ranqueamento *online* que classifica os desempenhos dos usuários de acordo com a pontuação atingida em cada nível de dificuldade e em cada modalidade artística. Esta primeira modelagem do sistema pode ser melhor visualizada na *Figura 24*, que será seguida do detalhamento de cada um de seus itens.

Dentro destas opções que o projeto do *STArt-ACB* prevê, o número de possibilidades de interação entre os atores-cantores-bailarinos com o sistema e com outros alunos, professores e profissionais mais experientes são inúmeras, todas voltadas para o desenvolvimento e aprendizado de habilidades artísticas e técnicas relacionadas ao performer contemporâneo. Através dessas categorias, podem ser realizados treinamentos, exercícios e a prática do *game* de forma autodidata, treinamentos e exercícios auxiliados por um professor presencial conduzindo a utilização do aplicativo, acompanhamento do desempenho e evolução das habilidades por profissionais à distância, seja de forma síncrona ou assíncrona, atividades individuais ou multiusuários em um mesmo ambiente físico ou interagindo *online*

através do sistema, dentre outras que podem ser combinadas a partir da modelagem apresentada.



**Figura 24 - Modelagem de dados do STArt-ACB**

O projeto do *STArt-ACB* prevê que ele seja um sistema multiplataforma e que suas categorias possam ser disponibilizadas aos usuários de acordo com a plataforma que estiverem utilizando. A ideia é justamente democratizar o acesso à ferramenta, possibilitando o seu uso *online* até mesmo por dispositivos móveis, de acordo com o suporte à determinada tecnologia que o *smartphone* possua. Inicialmente o *STArt-ACB* foi pensado para ser utilizado como um console de *videogame* que tivesse acoplado o *Kinect* em sua estrutura, como funciona o *Xbox* da *Microsoft* (Figura 25). Mas como o intuito era a democratização da plataforma, pensamos que uma estrutura multiplataforma pudesse ser mais adaptável aos aparatos tecnológicos, possibilitando que algumas funcionalidades pudessem ser acessadas até mesmo pelos *smartphones* pessoais. Desta forma, o *software* será desenvolvido para computadores, de modo que o *Kinect* possa ser utilizado através da interface *USB* do próprio computador. Além disso, o computador pode ser ligado também a uma TV maior ou a um projetor, de modo a possibilitar uma maior resolução das imagens produzidas no aplicativo.

Como explicamos anteriormente, a ideia é que esse sistema possa estar interligando as universidades e centros de treinamento de *Teatro Musical* no mundo inteiro através dessa interface multiplataforma. A partir dessa concepção, o objetivo é que cada um desses centros de treinamento possa ter um laboratório mais equipado, com diversos computadores e



sensores *Kinect* para o treinamento de seus alunos, além de uma plataforma de captura de som e movimento tridimensional que possa possibilitar o incremento de novas cenas, músicas e/ou coreografias no *STArt-ACB*, ampliando ainda mais o material de estudo do ator-cantor-bailarino e expandindo o diálogo entre esses diversos centros de treinamento sobre as inúmeras possibilidades que podem surgir a partir dessa interação entre as instituições, profissionais e alunos, intermediados pela evolução tecnológica que permeia nossa contemporaneidade.



**Figura 25 - Console Xbox e Kinect**

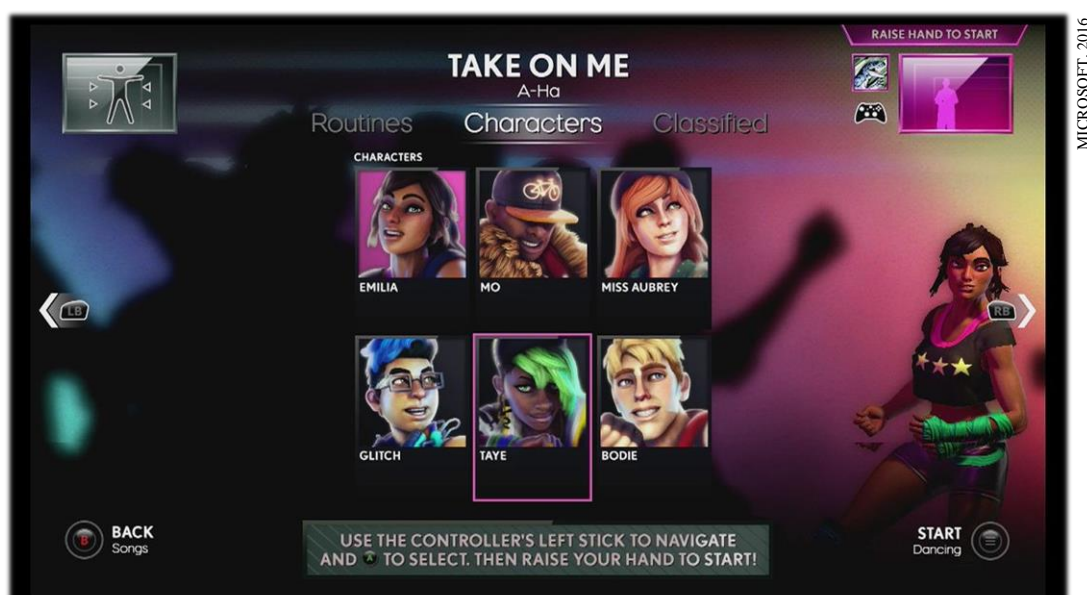
A possibilidade de criação de um laboratório com essa tecnologia nos centros de treinamento e universidades ao redor do mundo já é uma realidade em muitos locais. A própria *Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC* inaugurou um laboratório desses na cidade de Florianópolis em 2016 (*Figura 26*), associado às pesquisas do mestrado e doutorado em *Design*, que possibilita a captura de movimento de até cinco pessoas ao mesmo tempo (G1, 2018).



**Figura 26 - Laboratório de captura de movimento da UFSC**

Pensando em um custo menor para o ator-cantor-bailarino, ele não precisaria de um laboratório desses para poder utilizar o *STArt-ACB*. Para o usuário, basta um bom computador e um sensor *Kinect* para poder explorar todas as possibilidades de utilização do *software*, ou um *smartphone* para acessar *online* as funcionalidades que não dependem da captura de movimento do usuário, como alguns exercícios mais simples de canto ou de dança, que podem ser realizados assistindo aos vídeos pelo celular, sem a necessidade de captura do movimento do usuário para a sua execução. A ideia é que, futuramente, além dos laboratórios nos centros de treinamento e universidades ao redor do mundo, este sistema possa ser disponibilizado em escolas públicas para ampliar ainda mais o acesso à ferramenta e promover uma deselitização do treinamento das habilidades artísticas do *Teatro Musical*, que atualmente só pode ser encontrado em escolas privadas no Brasil e nas universidades pagas do exterior.

Ao iniciar a utilização do *STArt-ACB* - seja pelo *software* instalado em um computador pessoal ou diretamente pela versão *online* -, o usuário realiza um cadastro no sistema que servirá para o armazenamento de informações a respeito do seu desempenho ao longo da utilização da plataforma, do seu nível de desenvolvimento das habilidades artísticas, dos seus vídeos e das informações registradas que identificam o usuário, como nome, idade, endereço, preferências pessoais e a personalização de seu avatar (como pode ser visto um exemplo da seleção de avatares na *Figura 27*).



**Figura 27 - Seleção de um avatar no jogo *Dance Central Spotlight*, do *Xbox One***

Após a etapa inicial de personalização do ambiente digital, o usuário é convidado a realizar um teste inicial de desempenho das suas habilidades, no qual será avaliado seu desempenho corporal em uma coreografia e o seu desempenho vocal em uma música,

finalizando com um teste no qual o usuário teria que cantar a música e dançar a coreografia ao mesmo tempo. O ator-cantor-bailarino, neste teste inicial, pode escolher dentre uma gama de opções de níveis iniciante, básico ou intermediário, buscando uma música e uma coreografia que mais lhe agrade.

Neste teste inicial, o usuário tem a opção de não realizá-lo, ou realizar somente a parte de canto ou a parte de dança. Este primeiro teste serve apenas para liberar as fases das músicas, coreografias, treinamentos e exercícios que mais condizem com o nível de desenvolvimento daquele determinado usuário, de acordo com a adaptabilidade na programação do sistema. Caso o usuário não realize o teste, ele será automaticamente considerado um usuário iniciante em todas as habilidades. O mesmo acontecerá se ele fizer somente a dança ou somente o canto, sendo classificado pelo sistema de acordo com o seu desempenho na atividade que realizar e automaticamente iniciante na atividade que não realizar.

Em seguida, serão liberadas as fases de acordo com o nível de cada usuário. Lembrando que, por se tratar de um sistema adaptativo, o nível do usuário em todas as habilidades será constantemente reavaliado de acordo com o seu desempenho nas atividades que for executando no *software*. Essa reavaliação pode ser feita automaticamente pelo *software* de acordo com a utilização do sistema e com seu desenvolvimento, bem como pode ser complementada com a avaliação do professor ou profissional mais experiente que estiver acompanhando aquele usuário.

Os níveis de dificuldade disponíveis em todas as modalidades artísticas de cada categoria variam entre *Iniciante*, *Básico*, *Intermediário*, *Avançado* e *Profissional*. Eles serão disponibilizados aos usuários de acordo com seu ranqueamento pessoal, de modo a manter as atividades envolventes dentro do sistema, possibilitando o “estado de *flow*” e o engajamento do ator-cantor-bailarino em todas as categorias e modalidades do aplicativo. O nível *Iniciante* considera o usuário totalmente inexperiente na modalidade e apresenta as primeiras fases dentro do *Game* ou disponibiliza os treinamentos e exercícios mais iniciantes do processo de aprendizado. O nível *Básico* corresponde a um conhecimento não tão iniciante, mas que ainda exige um esforço maior no desenvolvimento de algumas técnicas. No nível *Intermediário*, já começam alguns desafios mais complexos, envolvendo não apenas o domínio técnico, mas também elementos extras que dificultam a execução, desde notas muito agudas e sustentadas dentro de uma música, um *divise* mais complicado, até mesmo a inserção de uma pirueta dupla em uma coreografia, por exemplo. Já no *Avançado* aparecem exigências mais complexas e as execuções já se assemelham a uma performance completa, com um grau de

dificuldade bem elevado. E no nível *Profissional* encontram-se as atividades mais desafiadoras, que exigem um nível de habilidade do ator-cantor-bailarino amplamente desenvolvido, e as preocupações com a técnica estão em níveis de detalhes minuciosos, exigindo uma completa atenção e dedicação do performer na atividade em si.

O nível de dificuldade disponibilizado para o usuário vai de acordo com o ranqueamento pessoal de cada modalidade artística que o performer vai adquirindo com a execução de toda atividade. Nas categorias *Game*, *Treinamento* e *Exercícios*, a pontuação de cada modalidade artística é compartilhada, independentemente da categoria selecionada, uma vez que todas elas estão possibilitando o desenvolvimento das habilidades do usuário. Entretanto, cada modalidade artística possui um ranqueamento pessoal diferenciado, uma vez que o nível de desenvolvimento da *Interpretação* é diferente do *Canto* e da *Dança*, bem como o do *Teatro Musical* também se difere. Ou seja, um usuário pode ter um nível de dificuldade *Iniciante* em *Interpretação* e *Avançado* em *Dança*, ou ainda ser *Avançado* em *Interpretação*, *Canto* e *Dança*, mas ainda ser *Iniciante* em *Teatro Musical*. O sistema irá se adaptar a cada uma dessas situações e liberará os exercícios, treinamentos e fases do *game* de acordo com o desenvolvimento do usuário em cada modalidade artística.

A categoria *Teoria Observada* não possui um sistema de ranqueamento e todas as atividades estarão disponíveis para serem acessadas a qualquer momento pelo usuário. Esta categoria contempla vídeos explicativos de teorias de todas as modalidades, desde exemplificações técnicas de funcionamento da voz, passando por exemplos de técnicas de dança, até demonstrações de performances de espetáculos nos quais alguma técnica pode ser ilustrada. Como o material dessa categoria não tem a função de trabalhar as habilidades do performer, mas sim de apresentar material para ser visualizado apenas - para serem praticados posteriormente em algum treinamento ou exercício das outras categorias -, ele não se baseia no ranqueamento e é um material que pode ser acessado até mesmo pelo *smartphone* do usuário, já que independe do *Kinect* e está relacionado à teoria por detrás da execução das habilidades do ator-cantor-bailarino.

Com relação às possibilidades de acompanhamento e *feedback* que o usuário pode ter nas outras categorias, o *STArt-ACB* propicia quatro: *Software*, *Presencial*, *Online Síncrono* e *Online Assíncrono*. O *feedback* dado pelo *Software* é baseado na comparação dos movimentos e sons capturados pelo sensor *Kinect* com o avatar selecionado em cada modalidade, que serve como um modelo de resultado esperado em cada atividade. Além disso, a performance também é filmada para que o usuário possa se assistir após a execução, de modo a se perceber com certo distanciamento, o que lhe dará uma melhor noção de suas posturas e movimentos

no espaço, reforçando a sua propriocepção, ou seja, a percepção da movimentação do próprio corpo pelo espaço ao se executar a movimentação solicitada por cada atividade.

Através dessas filmagens e do registro da comparação pelos sensores tridimensionais, é possível também disponibilizar esses dados para serem avaliados por um professor ou por um profissional mais experiente cadastrado em sua rede social dentro do aplicativo. De acordo com a rede que o usuário vai associando ao seu perfil, ele pode adicionar colegas, professores e profissionais, podendo solicitar o *feedback* deles do material disponibilizado em sua página. As pessoas podem se relacionar também a uma rede de colaboração associada a uma instituição, disponibilizando um conjunto de profissionais ligados àquele centro de treinamento. De acordo com o ranqueamento pessoal de cada usuário - ou de acordo com o cadastro feito pelas instituições -, os professores e os profissionais mais experientes em cada área ficam habilitados para realizarem essa supervisão de usuários menos experientes dentro de sua rede de contatos.

O acompanhamento a partir dessa rede social é realizado pelo aplicativo e pode acontecer em tempo real na opção *Online Síncrono*, na qual o professor acompanha a execução simultaneamente e tem acesso à comparação 3D do *Kinect*, dando o seu retorno imediato à execução da atividade e podendo dialogar e explicar melhor seu posicionamento. O usuário pode também realizar a atividade e deixar registrado em seu perfil a filmagem e a comparação 3D, de modo a permitir que sua rede de contatos mais experientes possa analisar a filmagem e dar o *feedback* posteriormente, através da opção *Online Assíncrono*. Deste modo, ele pode ter um acompanhamento de um professor e de profissionais mais experientes a respeito de sua performance e receber uma pontuação a partir desses *feedbacks* que possam ajudar a incrementar o seu ranqueamento pessoal dentro do aplicativo e liberando novas atividades de acordo com a evolução de cada uma de suas habilidades.

Como explicitamos anteriormente, o objetivo do *STArt-ACB* não é substituir o professor no processo de aprendizagem e desenvolvimento de habilidades do ator-cantor-bailarino, mas de ampliar as possibilidades de estudo e treinamento de alunos que não têm acesso a esse treinamento em suas cidades. Além disso, com essa possibilidade de *feedback online*, o sistema ainda cria novas formas de interação entre professor e aluno que podem ser de fundamental importância no desenvolvimento das habilidades artísticas dos atores-cantores-bailarinos contemporâneos. Ainda temos a opção *Presencial* de acompanhamento, em que o professor pode estar acompanhando os alunos presencialmente enquanto utilizam o *software*, sugerindo correções e melhorias em tempo real, além de ter acesso também aos dados do *Kinect* para avaliar junto com o aluno sua evolução, em prol do máximo de acurácia



do desenvolvimento de suas habilidades. Esse uso de tecnologias similares no ensino presencial tem sido utilizado por algumas instituições (vide exemplo do *DDR* utilizado com o acompanhamento presencial de uma professora de dança na *Figura 28*) e os benefícios dessa mescla tecnológica só tendem a aumentar com o desenvolvimento das tecnologias.



DDR, 2018 - Divulgação

**Figura 28 - DDR utilizado com o acompanhamento presencial de uma professora**

A tecnologia do *Kinect* tem avançado de forma muito rápida, e sua nova versão já é capaz de reconhecer um grupo de pessoas no ambiente e armazenar as informações de cada uma delas, reconhecendo até mesmo as tensões musculares dos usuários e captando seus batimentos cardíacos (*Figura 29*). Assim, na opção *Multiusuário*, podem ser selecionadas atividades que dependam de mais pessoas, como a realização de duetos musicais e coreografias em grupo, por exemplo.



MICROSOFT - Divulgação

**Figura 29 - Reconhecimento multiusuário do Kinect**

Além disso, o *STArt-ACB* permitirá também a interação *online* entre seus usuários, que poderá acontecer tanto de forma síncrona quanto de forma assíncrona na realização de determinadas atividades. Especialmente nas atividades musicais, durante o treinamento ou exercícios que envolvam duetos, trios ou quartetos vocais, por exemplo. A ideia é que, além de o usuário cantar um dueto com o *software*, ele possa também fazer uma performance musical juntamente com outros usuários, na qual as filmagens possam ser disponibilizadas para avaliação dos professores ou para aumentar a pontuação dentro da categoria *Game*, por exemplo.

Essa funcionalidade de possibilitar a interação *online* entre usuários no estudo de duetos, trios e quartetos vocais se baseou em um aplicativo de entretenimento lançado em 2008, chamado *Smule*. O aplicativo possibilita a interação síncrona e assíncrona entre seus usuários, em que cada participante canta uma parte - ou uma linha vocal - da música e depois ambos podem editar o vídeo e publicar em seus perfis as performances resultantes dessa interação. O principal intuito do *Smule* é o de promover a interação entre apaixonados pela música, permitindo a criação, o compartilhamento e a conexão através da música e do canto (SMULE, 2018). Um exemplo dessa interação pode ser vista na *Figura 30*, que mostra a criação de um vídeo no *Smule* com um trio de cantores, onde cada um deles estava em uma cidade diferente e se conectaram através do aplicativo para cantar essa música<sup>162</sup>.



**Figura 30 - Interação *online* de usuários pelo aplicativo *Smule***

A interação dos usuários entre si, além da interação com o avatar proposto pelo *STArt-ACB*, aumenta ainda mais as possibilidades de desenvolvimento das habilidades dos atores-cantores-bailarinos e das inúmeras possibilidades de performances que podem surgir dessa funcionalidade, além da disponibilização para avaliação de professores e do recebimento de *feedback* acerca da execução das atividades. Isso amplia ainda mais os caminhos de

<sup>162</sup> O vídeo completo pode ser visualizado pelo *link*: <https://www.youtube.com/watch?v=PoO5mJYy62c> - acesso em agosto de 2018.

desenvolvimento das habilidades dos usuários e pode ainda servir de parâmetro para a avaliação automática realizada pelo *software* a partir da captura de dados pela câmera e pelo *Kinect*, e da comparação desses dados com os dados pré-gravados no avatar do sistema.

O desenvolvimento desse avatar utilizado como referência nas atividades propostas no *STArt-ACB* vai muito além da mera disponibilização de um modelo aleatório a ser copiado. O avatar é construído a partir da captura de movimentos e sons de um profissional especializado em cada uma das áreas, e utilizado como referência nas atividades de cada categoria dentro do aplicativo. Como a ideia é a de que diversos centros de treinamento ao redor do mundo estejam equipados com o laboratório de captura de movimento e som para o incremento de novos conteúdos, teremos à disposição do ator-cantor-bailarino inúmeros avatares a serem utilizados como referências nas coreografias, nas músicas, nos exercícios e no *Game*, ampliando as possibilidades de comparação e de ampliação do repertório de movimentos e técnicas que o ator-cantor-bailarino possa estar explorando dentro do *software*.

Como o aplicativo tem o viés educacional, a possibilidade de ter um professor ou um profissional mais experiente acompanhando os usuários permite que a comparação automática realizada com os avatares possa ser incrementada com a criatividade de cada ator-cantor-bailarino, e acrescida no ranqueamento pela avaliação do professor nesse processo. No caso do treinamento autodidata que não possua um acompanhamento do professor ou na modalidade *Game*, em que existe uma necessidade de padronização maior na competição entre os usuários, a comparação com o avatar ficaria a cargo da automaticidade do *software* a partir da captura tridimensional do usuário.

Já nas categorias de *Treinamento* e *Exercícios*, como o intuito educacional vai além do ranqueamento comparativo para somar pontos, as possibilidades de interação com os outros usuários e com os professores aumentariam as oportunidades de individualização de cada ator-cantor-bailarino em sua performance, em busca de um desenvolvimento não apenas de suas habilidades técnicas, mas também dos elementos artísticos individuais de cada usuário. Vale lembrar aqui que o *STArt-ACB* é uma ferramenta de complementação e um ampliador das possibilidades de aprendizagem e desenvolvimento de habilidades do ator-cantor-bailarino, não sendo em nenhum momento esperado que o sistema por si só dê conta de toda a gama de possibilidades e complexidades envolvidas no treinamento de um profissional de *Teatro Musical* ou de outro ramo das *Artes Cênicas*.

Ou seja, o sistema não espera que o ator-cantor-bailarino seja apenas um mero repetidor de movimentos e músicas pré-gravadas no *software* com o intuito de divertimento e entretenimento. Espera-se que o performer possa se utilizar das inúmeras possibilidades



trazidas pelo aplicativo para se desenvolver tanto tecnicamente quanto artisticamente a partir da interação com os inúmeros materiais disponibilizados por cada centro de treinamento, além das oportunidades de interação com profissionais do mundo inteiro que possam ajudar no desenvolvimento das questões artísticas do performer ao longo de sua carreira. O *STArt-ACB* permitirá um leque de possibilidades e experimentações de diferentes visões de arranjos e coreografias de outros profissionais ao redor do mundo, que o ator-cantor-bailarino não teria acesso apenas com o treinamento em sua cidade local.

O *STArt-ACB* possibilita esse intercâmbio de aprendizado e de novas referências, aumentando o diálogo entre os profissionais das universidades e escolas especializadas ao redor do mundo, permitindo ao ator-cantor-bailarino ampliar sua gama de partituras corporais e vocais e seu repertório, para poder aplicar e criar novas possibilidades em seus treinamentos e ensaios das montagens de *Teatro Musical* - ou de outra vertente artística - que venha a participar. Isto permite ao ator-cantor-bailarino se colocar enquanto artista criador não somente em suas produções profissionais, mas também em seu treinamento.

Assim, ele poderá ser capaz de absorver o que lhe é apresentado e de dar sentido às ações e situações que as atividades de treinamento lhe oferecem, seja através do *feedback* comparativo de um avatar pré-estabelecido no sistema, seja pelo acompanhamento pessoal ou *online* de um professor. O ator-cantor-bailarino tem a oportunidade de se ver após a execução das atividades e pode, com isso, ampliar ainda mais seu leque de opções de observações e se tornar protagonista no aprendizado e desenvolvimento de suas próprias habilidades artísticas e técnicas.

### **Especificação das categorias e modalidades artísticas disponíveis no *STArt-ACB***

Neste subcapítulo, vamos apresentar as especificidades das categorias disponíveis no *STArt-ACB* e das modalidades artísticas associadas a cada uma delas. Como já foram especificadas anteriormente as opções de níveis de dificuldade e tipos de acompanhamento e *feedback*, bem como as especificidades do uso individual e multiusuário, essas características serão mencionadas quando necessárias, mas não serão o foco desta sessão. Vamos nos ater ao detalhamento das categorias e de como as modalidades artísticas poderão ser trabalhadas e disponibilizadas em cada uma delas, contemplando todos os níveis de dificuldade e, no caso das categorias *Treinamento* e *Exercícios*, podendo ser acompanhadas pelos profissionais presencialmente ou através da *internet*.

Importante frisar que estaremos apresentando alguns exemplos de exercícios e treinamentos que podem ser disponibilizados no aplicativo, mas eles não são os únicos possíveis de serem adaptados à ferramenta. Como o *input* de novas atividades pode ser realizado pelas diversas universidades e centros de treinamento equipados com um laboratório de captura de som e movimento, as possibilidades de atividades disponibilizadas serão inúmeras e os limites de criatividade serão dados por cada responsável pela nova atividade. As limitações das possibilidades de atividades que podem ser desenvolvidas pelo *STArt-ACB* serão as financeiras e as tecnológicas de cada laboratório espalhado pelo mundo.

Na categoria *Exercícios*, o *STArt-ACB* disponibilizará uma série de exercícios que podem ser executados independentemente de estarem associados a um treinamento, de modo a serem acessados quantas vezes forem necessárias para a repetição da atividade selecionada pelo usuário. Esses exercícios contêm também algumas práticas de exercícios que já são realizadas na contemporaneidade através do uso dos *smartphones* e de outras plataformas, podendo agora serem disponibilizadas pelo *software*, de modo a ampliar o acesso dessas atividades a todos os usuários. Práticas essas que são realizadas através de aulas de dança via *YouTube*, aquecimentos vocais gravados e compartilhados pelo *Whatsapp* ou ainda exercícios teatrais que são realizados através de filmagens com os *smartphones* e que são compartilhados com os professores nas mais diversas plataformas.

Como o intuito do sistema é o desenvolvimento das habilidades dos atores-cantores-bailarinos dentro de um ambiente estimulante e desafiador, é disponibilizada para o usuário a opção de selecionar as alternativas que deseja aprender e treinar - podendo ainda repetir exercícios que já tenham sido executados, de modo a praticar alguma técnica que ainda não tenha ficado orgânica ou ainda para aumentar a pontuação do seu ranqueamento pessoal para a liberação de novos exercícios com outros níveis de dificuldade. E ainda ter o acompanhamento de um professor na execução dos exercícios, até o completo entendimento da atividade, a ponto de poder passar para outros exercícios ou ainda repetir a atividade por conta própria para a manutenção da habilidade trabalhada.

A ideia é que, na categoria *Exercícios*, possamos sistematizar e facilitar a interação entre professor e aluno através da ferramenta. Por exemplo, os exercícios que mencionei anteriormente que tenho aplicado a meus alunos na *ETMB* podem ser adaptados à ferramenta, na qual as diretrizes das atividades, os vídeos dos alunos e o *feedback* do professor podem ficar armazenados na ferramenta e serem ainda disponibilizados para o *feedback* de outros profissionais. Assim, em um exercício de *Acting Through Song*, o ator-cantor-bailarino poderá ter uma gama maior de possibilidades de desenvolver suas habilidades, além de poder

se auto-observar e analisar os *feedbacks* recebidos no vídeo de sua performance, aumentando sua compreensão dos pontos que precisa desenvolver e das coisas boas que já está conseguindo aplicar na performance. Como os vídeos ficam disponibilizados na plataforma, poderão ainda ser revistos e comparados para se analisar a evolução de seu desempenho ao longo do processo de treinamento.

Além disso, poderão se utilizar da ferramenta para memorizarem as falas de seus personagens e interagirem com os outros personagens digitalmente, podendo praticar não apenas os diálogos, mas os monólogos e movimentações dos personagens que estiverem estudando. Poderão ainda ser disponibilizados exercícios teatrais de consciência corporal, propriocepção corporal no espaço, construção de personagens e cenas a serem filmadas e enviadas para *feedback* dentro do aplicativo. Além de terem a opção de salvarem os *feedbacks* para serem assistidos ou ouvidos quantas vezes forem necessárias para se identificar o problema e buscar novos exercícios que possam auxiliar no aprimoramento de determinada técnica que ainda não estiver desenvolvida em suas habilidades, preparando o corpo do ator-cantor-bailarino para estar apto a acessar suas técnicas e aptidões artísticas quando necessário e com elevada consciência corporal de suas ações.

Na parte dos exercícios de canto, existe ainda a possibilidade de disponibilizar atividades que não necessitam da tecnologia do *Kinect* e que podem ser acessados pelos *smartphones*, como a disponibilização do áudio do karaokê das músicas, das partituras relacionadas ao arranjo que foi desenvolvido, das linhas vocais separadas por naipe - para serem estudadas separadamente -, permitindo uma melhor fixação das notas certas e a possibilidade de praticar com as outras vozes gravadas quantas vezes forem necessárias, até que consiga manter sua linha e não se perder na harmonia quando entrarem todas as vozes.

Mas também existem exercícios mais complexos de *Acting Through Song*, por exemplo, que exigem do ator-cantor-bailarino não apenas a interpretação da canção que estiver cantando, mas que mantenha a afinação, o ritmo e as dinâmicas musicais ao mesmo tempo em que interpreta a música. Exercícios que necessitam de uma filmagem e de um *feedback* para um melhor aproveitamento e desenvolvimento de técnicas mais apuradas de união de mais de uma modalidade artística ao mesmo tempo.

Nos exercícios de dança, podem ser disponibilizadas algumas atividades de aquecimento corporal para a dança, exercícios de barra de balé clássico, coreografias de inúmeros estilos e dos mais diversos níveis de dificuldade, além de exercícios de fortalecimento muscular e técnicas específicas de cada estilo de dança, como dicas de

execução de um *grand jeté à la seconde* do balé (Figura 31) ou o passo-a-passo do *cramp roll* no sapateado (Figura 32).



Figura 31 - Exemplo de um *grand jeté à la seconde* no balé

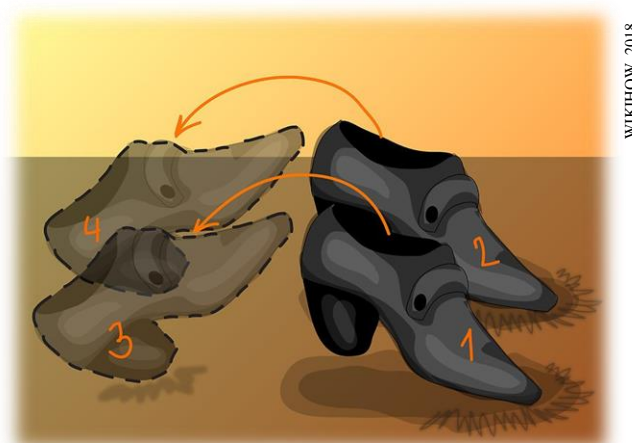


Figura 32 - Exemplo do passo *cramp roll* no sapateado

O mesmo com relação aos exercícios de *Teatro Musical*: uma série de possibilidades de combinação de estilos de dança, música e cena podem ser transformadas em exercícios independentes para o treino de algum estilo musical, cena, personagem, coreografia com coro, etc., que podem ser trabalhadas pelos atores-cantores-bailarinos independentemente de um treinamento específico. Especialmente para receber *feedback* de alguma performance de *Acting Through Song*, por exemplo, que pode ser enviada para uma análise pontual de sua execução ou até mesmo ser utilizada em uma primeira fase em processos de audição para musicais profissionais.

Já na categoria *Treinamento* seriam disponibilizados treinamentos mais especializados e com duração maior, divididos em etapas de desenvolvimento e que exigem a finalização de uma etapa para a disponibilização da etapa seguinte. São treinamentos de habilidades e

técnicas de canto, dança, interpretação ou de *Teatro Musical* que necessitam de um tempo maior para o seu desenvolvimento e normalmente são divididas em módulos e etapas a serem cumpridas para o desenvolvimento da habilidade. Atividades que normalmente não são concluídas com apenas um exercício e que necessitam de um acompanhamento e dedicação maiores na execução de suas atividades, moduladas em níveis de dificuldade e evolução, de acordo com o desempenho do ator-cantor-bailarino.

Uma atividade que pode ser disponibilizada no módulo *Treinamento* é o desenvolvimento de técnicas vocais, com exercícios e atividades que exigem uma constância no estudo e etapas de desenvolvimento. Como o aprendizado de uma técnica operística, *belting* ou até mesmo técnicas de respiração de auxiliam no desenvolvimento muscular do aparelho fonador. Além disso, podem ser disponibilizados treinamentos que envolvem o desenvolvimento de um estilo vocal ou do aprendizado de uma ária de um personagem dentro de um musical, bem como aulas de canto que podem ser realizadas sincronamente através do aplicativo.

Na dança também podemos encontrar diversos treinamentos que podem aplicados, como o aprendizado de um estilo de dança, dos números coreográficos de um musical específico ou ainda do desenvolvimento muscular através de um programa de treinamento de balé que vise a preparação do corpo do bailarino para qualquer estilo de dança, em especial o jazz e o sapateado, que são mais comumente utilizados nos espetáculos de *Teatro Musical*.

Podem ser ainda disponibilizados treinamentos nas mais diversas abordagens teatrais, como o treinamento sistematizado por Selioni a partir da *mimese* de Aristóteles e a experiência cinestésica de Laban enquanto ciência do movimento - permitindo um controle e consciência das ações, interações e qualidades do movimento através do exercício -, as técnicas de Meisner que se utilizam da repetição, a criação de ambientes digitais que estimulem a imersão no treinamento dos gestos arquetípicos, como proposto por Chekhov, até uma associação com as MOOCs, que já disponibilizaram treinamentos *online* das técnicas da biomecânica de Meyerhold. O treinamento na categoria de *Interpretação* ainda estimula uma autodisciplina do ator-cantor-bailarino e um treinamento físico e vocal regular, que podem desenvolver os níveis fundamentais da capacidade do performer, tudo integrado à música e à dança nestes diversos processos, possibilitando diversas abordagens e desenvolvimentos de habilidades ao executar as atividades de treinamento propostos pelo *software*.

No treinamento do *Teatro Musical*, por exemplo, existiriam módulos de desenvolvimento de um número musical, em que primeiro se aprenderia a música, passando para a coreografia e em seguida para a cena, juntando tudo em uma etapa final que seria a

performance do número em si. Ao avançar nas etapas de um treinamento mais complexo, o ator-cantor-bailarino iria desenvolvendo habilidades que precisam estar bem treinadas para serem utilizadas na próxima etapa, que só seria liberada após os *feedbacks* recebidos atingirem uma pontuação mínima que disponibilize a etapa seguinte, incentivando o performer a executar uma atividade quantas vezes forem necessárias, até internalizar seu aprendizado.

Como um exemplo de desenvolvimento das habilidades de um ator-cantor-bailarino iniciante na categoria *Treinamento* da modalidade *Teatro Musical* - através somente da comparação feita pela captura 3D do *Kinect* -, seria apresentado primeiramente um vídeo de um avatar do sistema ensinando lentamente uma coreografia de nível iniciante, conduzindo o usuário a um primeiro contato com a dança dentro do *Teatro Musical*. Conforme ele atingisse uma pontuação de pelo menos 90% de sincronia com o vídeo, o usuário seria conduzido para uma etapa seguinte, na qual a coreografia ficaria maior e mais complexa. Caso o nível de sincronia nesta nova etapa fique abaixo dos 40%, o sistema de adaptabilidade conduziria o usuário de volta para uma fase anterior da coreografia, de modo a manter o sistema estimulante e desafiador para cada nível de usuário.

Finalizada a etapa da coreografia, o usuário seria levado à etapa de aprendizado da música que será cantada juntamente com esta coreografia, como comumente é realizado no *Teatro Musical*. Como o exemplo trata de um usuário sem experiência com o *Teatro Musical*, a música também seria de nível iniciante, onde seria apresentada a letra e a tonalidade da música - como em um videokê -, que deveria ser acompanhada pelo usuário. Da mesma forma funcionariam os percentuais de 40% de sincronia mínima para se manter em uma fase ou de 90% para passar para a fase seguinte.

E para concluir esta etapa, seria apresentado o desafio em que tudo seria avaliado simultaneamente: a música e a coreografia sendo executadas ao mesmo tempo. O usuário teria tido então o seu primeiro contato com um processo de montagem de uma cena musical dentro do *Teatro Musical*. Caso tenha um mínimo de 90% de sincronia, o usuário seria encaminhado para outra cena dentro de um mesmo nível de dificuldade, na qual ele poderá selecionar as novas cenas musicais que foram liberadas a partir da superação desta primeira etapa. Já os usuários com mais experiência - ou até mesmo os atores-cantores-bailarinos profissionais - poderiam pular as etapas iniciais e começar o sistema em fases mais desafiadoras para eles.

Em cada etapa do desenvolvimento das habilidades dentro do sistema, existe a missão de se executar os movimentos ou os sons de um dos avatares disponibilizados aos usuários para servirem de modelo do que precisa ser feito corporal e vocalmente. No caso do

aprendizado das músicas, além da disponibilização da letra e da partitura da música, existe ainda a opção da *bouncing ball* (“bolinha” igual a um karaokê que vai “pulando” de palavra em palavra - ver *Figura 33*) acompanhando a música no momento em que se canta determinado trecho.



**Figura 33 - Exemplo de uma *bouncing ball***

Na categoria *Game*, a ideia é que a cada nível de dificuldade vá ficando mais complexo, sendo que no nível iniciante mantém-se a letra, a *bouncing ball* e a partitura da música. E a cada nível de evolução, vão se tirando essas “ajudas” dadas, ao mesmo tempo em que o nível de comparação com a música registrada no sistema vai ficando progressivamente mais fino, sendo exigidas virtuosas e sincronias cada vez apuradas, até se chegar ao nível profissional de dificuldade. A categoria *Game* seria a mais dependente do *Kinect* e da captura de movimentos e sons do usuário para serem comparados com os diversos avatares disponíveis em cada etapa do jogo. Dentro desta categoria, existe um ranqueamento comparativo que pode ser disponibilizado *online* para estimular a competitividade dentro do aplicativo, bem como servir de estímulo para o treinamento e desenvolvimento das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, conforme explicitado anteriormente nos conceitos de *Gamificação* associados ao *STArt-ACB*.

Existe também a competição multiusuário, que pode acontecer tanto em um mesmo ambiente ou *online*, nos quais a comparação de execução é feita não apenas com os avatares do sistema, mas entre os dois indivíduos que estiverem competindo entre si. Esta opção pode ser interessante para quem gostaria de se utilizar da função *Game*, sem necessariamente estar sendo ranqueado publicamente dentro de uma competição *online*, focando na prática de suas habilidades em um ambiente de entretenimento também.

Como a competição *online* é acessada por todos os usuários, o ranqueamento pode ser uma boa forma para os atores-cantores-bailarinos estarem mostrando as suas habilidades para os profissionais do mundo inteiro que também utilizam o aplicativo. Como os vídeos das performances ficam associados ao perfil do usuário, eles podem ser acessados, por exemplo, por um produtor que esteja à procura de um ator-cantor-bailarino com uma habilidade

específica, e pode buscar por essa habilidade através do ranqueamento para uma pré-seleção de pessoas para participarem de uma audição, por exemplo.

Este ranqueamento pode ser definido por estilos de musicais, habilidades de dança, classificação vocal, dentre outros inúmeros fatores que podem ser comparados e classificados de acordo com a performance do usuário no sistema como um todo. Esta possibilidade de ser não somente avaliado, mas também de receber *feedbacks* de diversos profissionais ao redor do mundo pode ser ainda outro elemento estimulante do uso do *STArt-ACB* e do desenvolvimento de suas habilidades a partir do aplicativo e da interação com outros profissionais através da execução das atividades propostas nas categorias do aplicativo.

Mas o *Game* não funcionaria somente para estimular a competitividade entre os jogadores, mas também para possibilitar aos atores-cantores-bailarinos a prática de suas habilidades em uma atividade de lazer e que promova o estado de *flow* nas atividades propostas pelo jogo. E até mesmo promova o aprendizado de outras habilidades enquanto joga. Por vezes as categorias *Treinamento* e *Exercícios* podem ser associadas a um *feedback* de profissionais que podem acabar por não propiciar esse momento de *flow* que o *Game* em si pode propiciar, especialmente em sua opção *offline*, na qual o ranqueamento não está sendo avaliado e o usuário pode apenas se preocupar com a ludicidade do jogo em si.

Ao desenvolver e melhorar as suas habilidades enquanto utiliza as diversas categorias do *STArt-ACB*, o ator-cantor-bailarino estaria não apenas atingindo um estado de *flow*, mas também estaria se observando e percebendo sua própria evolução ao longo de cada etapa, tanto pela pontuação que obteve em seu ranqueamento pessoal quanto ao se ver filmado após a execução das músicas, cenas e coreografias. Com isso, o desenvolvimento das suas habilidades artísticas através do sistema permitiria também ao usuário adquirir maior consciência do próprio corpo e da evolução do treinamento de suas habilidades artísticas.

### **Aprimoramento e ampliação do conteúdo disponibilizado no *STArt-ACB***

Como visto ao longo deste trabalho, mesclar o ensino e a aprendizagem de múltiplas habilidades do ator-cantor-bailarino com um sistema digital adaptativo e que propicie aos usuários um estado de *flow* é algo que exige o conhecimento e o desenvolvimento a partir de várias teorias entrelaçadas e que tenham alguns objetivos em comum. Aliar o *Teatro Musical* com as novas tecnologias e o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino acaba por gerar ainda mais estímulos para o estudo pelos intérpretes, estudantes e admiradores desta



vertente teatral. A partir dos conceitos de *Gamificação*, o *STArt-ACB* estaria aliando tanto a aquisição de conhecimentos e o desenvolvimento das habilidades artísticas quanto possibilitando um ambiente divertido e/ou competitivo que estimule a aprendizagem e a interatividade, permitindo, além do estado de prazer ao se utilizar do sistema, que o usuário se perceba enquanto ator-cantor-bailarino e possa analisar o seu próprio desenvolvimento e o crescimento de suas habilidades cognitivas, afetivas e psicomotoras.

Trazendo esta continuidade do treinamento para a nossa realidade tecnológica, o *STArt-ACB* entraria como uma ferramenta para a continuidade dos treinamentos do ator-cantor-bailarino, além de propiciar a abertura do diálogo e da expansão dos cursos oferecidos nas universidades e centros de treinamento ao redor do mundo, bem como possibilitar a ampliação do campo de pesquisa envolvendo as habilidades do ator-cantor-bailarino e as novas tecnologias surgidas que podem estar sendo incrementadas ao treinamento do performer. Como o *STArt-ACB* se utiliza de tecnologias comercialmente acessíveis e como algumas funcionalidades do sistema podem ser disponibilizadas *online*, o acesso ao banco de dados e o incremento do mesmo pode possibilitar uma diversidade de coreografias, arranjos musicais e idiomas diferentes para cada musical, música ou coreografia, aumentando as possibilidades de estudo e diálogo a respeito desta modalidade teatral ao redor do mundo.

Como dito anteriormente, para se atingir o estado de *flow* é necessário que o sistema seja adaptado às dificuldades de cada um, não sendo chato e fácil demais para profissionais nem difícil demais para iniciantes. E como o objetivo do sistema é atingir diversos níveis de *expertise* de atores-cantores-bailarinos, a disponibilização desses múltiplos níveis de acordo com a seleção do usuário - e/ou de acordo com a medição do seu desempenho pelo sistema de hipermídia adaptativa - possibilita a utilização do sistema por um grande número de atores-cantores-bailarinos, além de proporcionar uma evolução gradual de suas habilidades dentro de cada um desses níveis de dificuldade. As possibilidades seriam muitas, uma vez que o número de músicas combinadas com o número de musicais, diferentes arranjos vocais e coreografias, acrescido dos diversos níveis de dificuldade resultaria em uma combinação quase infinita de desafios aos usuários.

Independentemente da motivação que leve os atores-cantores-bailarinos a utilizarem o *STArt-ACB*, seja por diversão, por entretenimento, pela competitividade do *Game* ou pela busca do *feedback online* que o aplicativo possibilita, o sistema tem a função de ser uma ferramenta educacional que possibilite o interesse em aprender e em desenvolver as habilidades do ator-cantor-bailarino, auxiliando o aprendizado e a prática das suas competências através da estimulação do engajamento em um treinamento pessoal que atenda

às suas necessidades dentro da multiplicidade artística de suas habilidades. Essa estimulação do “instinto para aprender” do ser humano que a *Neurociência* afirma ser ativada nos processos de imitação acaba sendo um dos principais fatores na utilização desta ferramenta no processo de ensino e aprendizagem do ator-cantor-bailarino.

Apesar do *STArt-ACB* poder apresentar um viés comercial e poder ser vendido para o mercado de *games* como um jogo de *Teatro Musical*, seu intuito primordial é o de proporcionar uma ferramenta de auxílio ao treinamento dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical* e dos artistas das várias vertentes que se utilizarem desse sistema, que tem o caráter educativo à frente do comercial e até mesmo à frente do competitivo, que são possibilidades que podem ser efetivadas com a proposição desse *software*. O público alvo são os atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, bem como os atores, cantores, bailarinos e outros profissionais das *Artes Cênicas* que desejam ampliar suas possibilidades de treinamento de suas habilidades. E como o aplicativo pode ser acessado *online*, ele pode ser acessado por qualquer pessoa que tiver a vontade de experimentar as atividades oferecidas ou que desejar utilizar a ferramenta como um jogo voltado para o entretenimento ou para a competitividade.

A questão comercial atrelada às tecnologias contemporâneas não deve ser encarada como um ponto negativo associado ao sistema, da mesma forma que já foi explicitado com relação ao próprio *Teatro Musical*. Muitas vezes o *business* por detrás da idealização de um projeto é o que possibilita a concretização do planejamento inicialmente feito. No caso do *STArt-ACB*, a possibilidade de comercialização é bem plausível, apesar de que a finalidade maior seja a de possibilitar o diálogo entre universidades, centros de treinamento e escolas de *Teatro Musical*, *Teatro*, *Música*, *Dança* e *Artes Cênicas* em geral ao redor do mundo, com o compartilhamento de informações e a possibilidade de se compartilhar visões de números musicais a partir do ponto de vista de diversos compositores, musicistas, coreógrafos, diretores e professores de artes do mundo inteiro.

A possibilidade da efetivação e desenvolvimento deste projeto inicial do *STArt-ACB* está diretamente ligado à disponibilidade de recursos financeiros para isso, seguindo as mesmas características do *Teatro Musical* na realização de seus espetáculos. Independentemente se esses recursos vierem de empresas com o intuito de comercializar o aplicativo ou dos centros de treinamento e pesquisa que forem investir no projeto, o apoio financeiro é um fator determinante para a realização e concretização do *software*.

Por ser um sistema com viés educacional, interligando centros de estudo e treinamento ao redor do mundo, as possibilidades seriam imensas para se alcançar um grande número de

atores-cantores-bailarinos dos mais diversos níveis de desenvolvimento, que estejam em busca de um aperfeiçoamento de suas habilidades ou até mesmo buscando uma iniciação no *Teatro Musical*, permitindo o acesso a uma vasta quantidade de material dos mais diversos profissionais do mundo e dos mais diversos níveis de dificuldade vocal e corporal. Para se levar o projeto a um nível comercial, seria necessário também levar em consideração outras questões, como direitos autorais das músicas, das coreografias e dos roteiros dos espetáculos, uma vez que o sistema disponibilizaria para a venda o trabalho de diversos profissionais, desde os roteiristas, compositores e coreógrafos dos musicais originais disponibilizados até os profissionais dos vários centros de treinamento que acrescentarem suas próprias versões de coreografias, arranjos e músicas ao sistema.

A visão educacional possibilita, dentre outras coisas, democratizar o acesso aos treinamentos especializados em *Teatro Musical*, tornando-os mais acessíveis para quem não tem condições financeiras para pagar uma das escolas especializadas, que costumam ter um alto valor devido ao grande número de horas/aula que esses cursos possuem e do grande número de profissionais envolvidos no processo. Além do acesso a pessoas de baixa renda, o sistema ainda possibilitará o acesso a pessoas que não moram perto dos grandes centros urbanos onde as poucas escolas especializadas estão localizadas, abrangendo atores, cantores e bailarinos das mais distantes cidades do país - e do mundo.

Apesar do *STArt-ACB* ser um sistema complementar à formação do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, esta facilidade de poder ser disponibilizado *online* para democratizar o acesso possibilitará um primeiro contato com um treinamento de *Teatro Musical* que algumas pessoas jamais teriam acesso, seja por não morarem próximos à uma cidade que possua uma escola especializada em *Teatro Musical* (que são pouquíssimas no Brasil) ou por não terem condições financeiras de pagar por este tipo de treinamento, permitindo assim um estudo autodidata a partir do que for disponibilizado pelo *software* ou ainda um acompanhamento *online* de um profissional mais experiente que se dispor a acompanhar o desenvolvimento deste usuário dentro do *software*. Além disso, permite ainda o acesso por diversos atores-cantores-bailarinos dos mais variados biotipos - do atleta ao sedentário -, de todas as idades e níveis de desenvolvimento de habilidades, permitindo o aperfeiçoamento das competências desses profissionais, respeitando suas respectivas limitações físicas.

Assim, essa democratização do acesso a um treinamento de *Teatro Musical* permitirá ainda a análise das regiões geográficas que demandam a abertura de um curso presencial para o aprimoramento das pessoas interessadas em um curso desta natureza, especialmente em

países como Brasil, onde a demanda por atores-cantores-bailarinos especializados é alta, mas onde as universidades ainda não acompanham o crescimento deste mercado - não existindo sequer um curso superior de *Teatro Musical* no país inteiro. Como acontece no Reino Unido, por exemplo, em que a enorme procura por cursos superiores de *Teatro Musical* levaram a um aumento considerável das instituições que disponibilizam graduação e mestrado em musical, e também levaram à diminuição dos cursos exclusivamente de atuação, conforme mencionamos anteriormente.

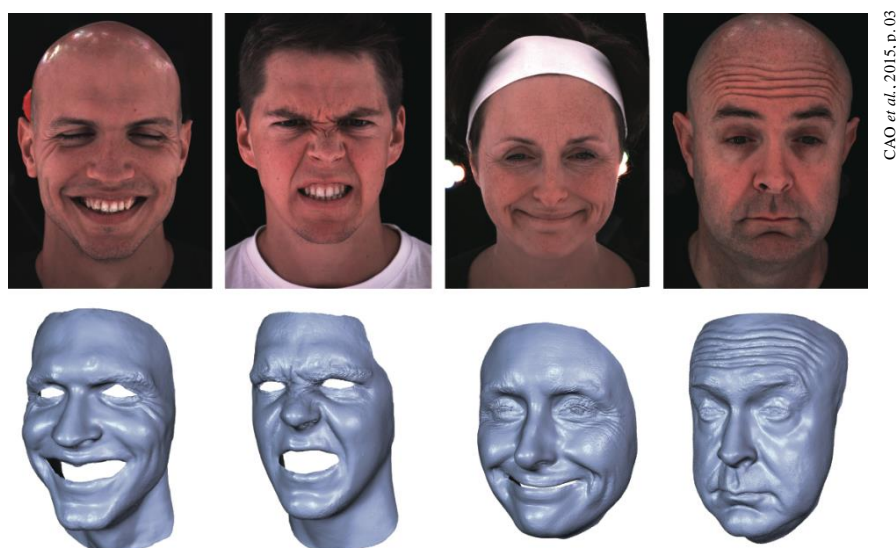
Desde sua concepção inicial, a ideia do *STArt-ACB* sempre foi a de ser um sistema complementar para o desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino e até mesmo uma ferramenta para a otimização do treinamento nos encontros presenciais nas escolas especializadas. As possibilidades de democratização e acesso à informação e ao treinamento complementar oferecido pelo *software* entram como possibilidades extras de prover novas opções de treinamento a partir da evolução tecnológica disponível em nossa sociedade contemporânea.

Evolução esta que pode ser facilmente adaptada a todas as categorias dentro do *STArt-ACB*, de acordo com a comercialização das novas tecnologias surgidas e do incremento dos laboratórios de captura de movimento e som dos centros de treinamento, oferecendo novas possibilidades de análise das atividades, bem como dos processos de automação do *software* e da comparação com os elementos capturados pelo *Kinect*. O desenvolvimento tecnológico tem sido tão grande que em um futuro não tão distante estaremos trazendo a realidade virtual (já utilizada na medicina para a recuperação de habilidades motoras de pacientes - ver *Figura 34*), a realidade aumentada e até mesmo os hologramas para as salas de aula e ensaio das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino.



**Figura 34 - Realidade Virtual utilizada por paciente na recuperação de habilidades motoras**

Outro exemplo de tecnologia que já está começando a ser comercializada e que pode incrementar a automação da comparação das ações dos usuários com os avatares do *STArt-ACB* através do *Kinect* é a utilizada pela *Disney* em suas animações (*Figura 35*). A captura de expressões faciais de alta fidelidade e em tempo real vem sendo lapidada desde 2015 e tem como objetivo aprimorar o reconhecimento de emoções faciais para tornarem os personagens digitais mais realistas.



**Figura 35 - Reconhecimento facial de alta fidelidade e em tempo real utilizado pela *Disney***

O intuito desta tecnologia é o de ampliar a identificação da audiência com os personagens, especialmente devido à mente humana ser capaz de identificar sinais sutis das emoções expressadas pela face - e que são difíceis de serem reproduzidas em personagens de animação gráfica (CAO *et al.*, 2015, p. 01). Tecnologia esta que poderia ampliar ainda mais as funções do *STArt-ACB* na avaliação automática das habilidades do ator-cantor-bailarino pela comparação com os avatares disponíveis no sistema.

Progressivamente, a tecnologia vem se agregando às diversas esferas da vida, do entretenimento aos cuidados médicos, passando às coisas mais simples do nosso cotidiano até às demandas mais complexas das interações sociais. Essas inovações tecnológicas acontecem por vezes de forma rápida, como, por exemplo, o lançamento da *Apple* em 2018 do seu mais novo *smartphone*, o *iPhone XS*, que já possui uma câmera capaz de fazer um mapeamento facial e um mapeamento de profundidade nas fotos e vídeos, com o intuito de aumentar a qualidade e o controle das mídias geradas nesse dispositivo, além de permitir uma interação mais avançada com os aplicativos de realidade aumentada (APPLE, 2018). O que nos leva a prever que, em um futuro não muito distante, tecnologias como o mapeamento 3D do

*Kinect*<sup>163</sup> possam estar disponíveis também nos celulares pessoais dos atores-cantores-bailarinos, aumentando ainda mais as possibilidades do uso do *STArt-ACB* em seus treinamentos.

Com isso, o processo de treinamento das habilidades técnicas e artísticas dos atores-cantores-bailarinos contemporâneos também passa por uma constante adaptação, gerando transformações e mudanças nas formas em como lidamos com o desenvolvimento e com os métodos de ensino e aprendizagem no campo das *Artes Cênicas*. Ao propiciar uma ferramenta como o *STArt-ACB* para a sistematização e facilitação deste processo de aprendizagem e treinamento das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, evidenciamos apenas um dos inúmeros caminhos de mudança que as tecnologias têm possibilitado no desenvolvimento social e humano da sociedade contemporânea. Mudanças estas que se refletem também na busca por uma arte que promova uma maior imersão do público e, por sua vez, provoque também transformações através da criação de novos mundos e novas possibilidades de se cantar e encantar através da arte, em especial pelo *Teatro Musical*.

---

<sup>163</sup> Mesmo que se efetive a descontinuidade de fabricação do *Kinect* e do *Xbox* anunciado em 2018 pela *Microsoft*, toda a tecnologia por detrás do *Kinect* e do mapeamento 3D está se expandindo e se tornando cada vez mais acessível nos próprios *smartphones* pessoais (a exemplo do *iPhone XS* mencionado acima) e em outros aparatos e aplicativos da própria *Microsoft*, como as *HoloLens* de realidade virtual, o assistente de voz *Cortana* e o *Windows Hello* (com o sistema de identificação por biometria facial). Além disso, existe ainda uma parceria com a *Intel* no desenvolvimento de uma câmera que possui um aperfeiçoamento da tecnologia de mapeamento 3D, como a *Intel RealSense Camera*, que possivelmente poderá vir a substituir o *Kinect* no futuro (MICROSOFT-KINECT, 2018). Avanços tecnológicos que ampliarão ainda mais as possibilidades de treinamento através do *STArt-ACB*.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

---

Como foi apresentado ao longo deste trabalho, a utilização da tecnologia nos processos de ensino, aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* tem transformado a preparação desses profissionais, mesmo ainda sendo utilizada de forma não sistematizada e nem sempre tão proveitosa quanto, de fato, esses dispositivos poderiam ser aproveitados nestes processos. Ao buscarmos uma sistematização do uso desses aparatos tecnológicos com o projeto do *STArt-ACB*, estamos propiciando ao performer uma gama de ferramentas que possam o auxiliar no desenvolvimento de suas habilidades, com um apuro técnico mais aguçado nas diversas modalidades artísticas, tão comumente exigido dos profissionais de *Teatro Musical* em suas produções artísticas.

Ao proporcionar o diálogo entre os diversos centros de treinamento artístico ao redor mundo através do *STArt-ACB*, aumentaremos o diálogo entre os alunos, professores e profissionais dessas várias instituições, ampliando as possibilidades de treinamentos e o acesso à informação a todos que puderem acessar a ferramenta. Como é um dispositivo digital e que pode ser acessado *online*, isso aumentará o acesso à informação e possibilitará inclusive o desenvolvimento autodidata de pessoas que não possuem condições financeiras de realizar um treinamento presencial ou não possuem o acesso físico a um determinado treinamento na cidade onde moram.

As mudanças tecnológicas já estão acontecendo no dia a dia da sociedade contemporânea, e cabe ao sistema educacional acompanhar essas evoluções tecnológicas e oferecer novos caminhos que possam abarcar os benefícios que a tecnologia possibilita nas mais diversas áreas do conhecimento. E o treinamento do ator-cantor-bailarino no *Teatro Musical* pode ser um excelente caminho de proposição de novas ferramentas a serem utilizadas para a pesquisa e desenvolvimento de sistemas que possam ser opções efetivas de treinamento das habilidades técnicas e artísticas do performer contemporâneo.

Assim, o *STArt-ACB* entra como um importante aliado no desenvolvimento deste campo híbrido de pesquisa entre as *Artes Cênicas* e a *Ciência da Computação*, através de caminhos de treinamento, exercícios e competições que se utilizem dos aparatos tecnológicos e que possam ampliar ambas as áreas de conhecimento, bem como propiciar novas

alternativas para outros campos de pesquisa. O *software* possibilitará a potencialização do uso das tecnologias vigentes na preparação do ator-cantor-bailarino contemporâneo, gerando transformações significativas nos treinamentos oferecidos ao redor do mundo. Além disso, permitirá novas formas de propriocepção, novas possibilidades de conexão com o corpo e novas possibilidades de comunicação com a plateia, permitindo um conhecimento mais aprofundado do corpo e das emoções do performer, além de outras formas de se emocionar a plateia e provocar a imersão na obra apresentada.

As novas tecnologias surgem não apenas no dia a dia da sociedade contemporânea como forma de comunicação, mas também como ferramentas que têm transformado as relações interpessoais, a autoimagem dos indivíduos, os sistemas de ensino, as formas de entretenimento, a relação com os mundos digitais, dentre outras novas formas de comoção e transformação social. E as *Artes Cênicas* também têm se moldado às transformações tecnológicas, com novas mídias digitais e novas formas de se comunicar a arte que exigem uma adaptação dos treinamentos dos performers contemporâneos.

Então, o que permaneceu constante (até agora) na atuação? Os termos que continuam emergindo são o “real”, o “natural”, o “imitativo”, o “realista”, o “verdadeiro”, personagem, ação e emoção (ou sentimento), para mencionar alguns. Estes estão sendo complicados de maneiras interessantes em nossa cultura contemporânea, enquanto formas populares, mídias e tecnologias continuam mudando o terreno do que entendemos que estas definições sejam. Performances individuais autobiográficas, reality shows e produções que integram componentes produzidos ao vivo e digitalmente estão entre as formas atuais de mudar o presente e traçar um rumo para o futuro. É impossível prever quais outras formas de performance surgirão na próxima década<sup>164</sup> (BLAIR, 2008, p. 23).

Como Blair mencionou acima, não dá para prever novas formas de se fazer arte a partir do uso das tecnologias, assim como determinar os caminhos futuros que os dispositivos tecnológicos podem propiciar ao treinamento e desenvolvimento do ator-cantor-bailarino e do próprio *Teatro Musical*. Se analisarmos as possibilidades que o *STArt-ACB* pode atingir ao incorporar as novas tecnologias que estão surgindo, como a realidade virtual, os hologramas e o reconhecimento facial juntamente com a determinação de emoções, poderemos chegar a uma era em que as interações *online* por meio do *STArt-ACB* possam prover materiais de estudo mais apurados do que um treinamento presencial.

---

<sup>164</sup> Livre tradução de: “So what has remained constant (so far) in acting? Terms that keep surfacing are the “real”, the “natural”, the “imitative”, the “realistic”, the “truthful”, character, action, and emotion (or feeling), to mention a few. These are being complicated in interesting ways in our contemporary culture, as popular forms, media, and technologies keep shifting the ground of what we understand these to be. Autobiographical solo performances, “reality” television, and productions that integrate live and digitally manufactured components are among the current forms changing the present and charting a course for the future. It is impossible to predict what other forms of performance will arise in the next decade” (BLAIR, 2008, p. 23).



Se observarmos que em uma sala de treinamento existe normalmente um único professor para cerca de vinte alunos, como não pensar na tecnologia como uma ferramenta efetiva que possa ajudar o professor a dar um *feedback* mais apurado para cada um desses alunos? Em muitas situações presenciais, o professor não consegue dar a devida atenção a todos os estudantes, o que nos leva a pensar que um sistema como o *STArt-ACB* possa ajudar o professor a dar diretrizes e orientações mais pontuais a cada um dos alunos com a ajuda de tecnologias que capturam o movimento e as ações do aluno e que já possam realizar uma análise prévia a ser encaminhada ao professor digitalmente.

Por que então não pensar nessa forma de aprendizagem como sendo efetiva? Qual a diferença entre uma sala de ensaio com vinte alunos, onde o estudante não consegue uma atenção só para ele, de um aplicativo que lhe dá *feedback* de sua performance (seja de forma automática, pela máquina, ou pela intermediação de um professor, que analisará a performance deste aluno individualmente) e que ainda possibilite que o aluno se observe durante a performance e possa ele mesmo se corrigir e se entender no palco enquanto performer?

Em um treinamento, o que podemos levar em consideração no processo de ensino e aprendizagem é a vontade do aluno em aprender e desenvolver seu conhecimento e suas habilidades, associado ao *feedback* do professor e a condução de um novo exercício que possa ajudar na melhoria do que estiver aquém do esperado naquele momento. Então por que não associar à tecnologia esse processo e permitir ao aluno receber esse *feedback online*, dando ao professor também caminhos para avaliar a evolução mais detalhada de cada um de seus alunos? Por que não utilizar um sistema de captura de movimentos e de reconhecimento de emoções para auxiliar o professor e o aluno a identificarem pontos em sua performance que possam ser melhor trabalhados em busca de uma *mimese* que promova a imersão do público no espetáculo que estiver sendo apresentado?

Um sistema de reconhecimento que ainda não possui uma acurácia a ponto de servir de referência única para o estudante, mas que não temos como prever como a evolução tecnológica pode aprimorar essa avaliação automática através do *software* e possa permitir um estudo autodidata mais independente. Quais serão os limites que a associação da tecnologia pode prover ao treinamento do ator-cantor-bailarino no futuro?

São perguntas que suscitam ainda mais a continuação da pesquisa e a concretização do projeto do *STArt-ACB*, propiciando uma nova forma de treinamento das habilidades do ator-cantor-bailarino. Possibilidade esta que não tem a pretensão de substituir os processos de aprendizado e desenvolvimento de habilidades que são realizados atualmente, mas de prover

novas possibilidades e novos caminhos em busca de uma acurácia nas habilidades de canto, dança e interpretação, especialmente ligadas ao *Teatro Musical*.

Esperamos que esta tese possa ser utilizada como referência para os atores-cantores-bailarinos da contemporaneidade, e usufruída para a busca e o aprimoramento do conhecimento acerca de suas habilidades técnicas e artísticas por meio da utilização dos dispositivos tecnológicos, além de observarem os benefícios que podem ser alcançados através deles. E, mesmo que o projeto do *STArt-ACB* não venha a ser executado, que ele possa servir de molde e referência para que se pense na tecnologia de forma sistematizada para o melhor aproveitamento desses aparatos tecnológicos no desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo, permitindo aos professores e diretores de *Teatro Musical* ampliarem a reflexão acerca das melhores formas de estarem propiciando uma efetiva utilização das tecnologias na formação deste performer.

Que em futuro próximo, os atores-cantores-bailarinos possam se utilizar das referências aqui apresentadas, de modo a ampliarem as pesquisas e o desenvolvimento de novos caminhos em busca do aperfeiçoamento de suas técnicas e de suas relações com a plateia. E que muitas novas portas - físicas e digitais - possam ser abertas para a exploração e o desenvolvimento de inúmeros processos de treinamento para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* que podem ser desenvolvidos a partir dos aparatos tecnológicos disponibilizados em suas rotinas.

## REFERÊNCIAS

---

AADA. *American Academy of Dramatic Arts*. <https://www.aada.edu/> - acesso em junho de 2018.

ABE, Paige; JORDAN, Nikolas A. *Integrating Social Media Into the Classroom Curriculum*, in *About Campus*, 18/1, p. 16 - 20, march 2013.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo e outros ensaios*. Editora Argos, Chapecó, 2009.

ALVES, Lynn Rosalina Gama; MINHO, Marcelle Rose da Silva; DINIZ, Marcelo Vera Cruz. *Gamificação: diálogos com a educação* IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. *Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

ANDREWS, Gillian. *Land of a couple of dances: global and local influences on freestyle play in Dance Dance Revolution*. The Fibreculture Journal, Issue 8, 2006. Disponível em <http://eight.fibreculturejournal.org/fcj-048-land-of-a-couple-of-dancesglobal-and-local-influences-on-freestyle-play-in-dance-dance-revolution/> - acesso em dezembro de 2017.

APPLE. *Apple Inc*. <https://www.apple.com/br/iphone-xs/cameras/> - acesso em outubro de 2018.

ARISTOTLE. *Poetics*. Translated with an introduction and notes by Malcolm HEATH. Penguin Books, London, 1996.

ARONSON, Arnold. *Technology and Dramaturgical Development: Five Observations*. Theatre Research International, Vol. 24, No. 2, pp. 188-197, 1999.

AUERBACH, Brent. *Pedagogical Applications of the Video Game Dance Dance Revolution to Aural Skills Instruction*. MTO - A Journal of the Society for Music Theory, Volume 16, Number 1, University of Massachusetts, Amherst, January 2010. Disponível em <http://www.mtosmt.org/issues/mto.10.16.1/mto.10.16.1.auerbach.php> - acesso em novembro de 2017.

AUSUBEL, David. *Aquisição e Retenção de Conhecimentos - Uma Perspectiva Cognitiva*. Paralelo Editora, Lisboa, 2000.

BABBAGE, Frances. *Augusto Boal and the Theatre of the oppressed* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

BALK, H. Wesley. *The Complete Singer-Actor Training for Music Theater*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 1977.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator*. Editora Hucitec, São Paulo - Campinas, 1995.

BARTOW, Arthur. *Training of the American Actor*. Theatre Communications Group, New York, 2006.

BATSON, Glenna. *Update on Proprioception - Considerations for Dance Education*. Journal of Dance Medicine & Science, Volume 13, Number 2, 2009.

\_\_\_\_\_. *Proprioception*. International Association for Dance Medicine & Science, IADMS, 2008.

BERK, Ronald. *Teaching strategies for the net generation*. Transformative Dialogues: Teaching & Learning Journal, 3(2), 2009. Disponível em: [http://www.ronberk.com/articles/2009\\_strategies.pdf](http://www.ronberk.com/articles/2009_strategies.pdf) - acesso em março de 2018.

BLAIR, Rhonda. *The Actor, Image, and Action - Acting and cognitive neuroscience*. Routledge, London and New York, 2008.

BOGART, Anne. *And Then, You Act - Making Art in an Unpredictable World*. Routledge, London and New York, 2007.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. *The Viewpoints Book - A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Theatre Communications Group, New York, 2005.

BOYDANCEMAGAZINE. *Boy Dance Magazine*. <https://www.instagram.com/boydance.magazine/> - acesso em agosto de 2018.

BRANDÃO, Tânia. *Introdução - Uma Cena de Muitas Histórias* IN GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. *Em Busca de um Teatro Musical Carioca*. Coleção: Aplauso Teatro. Editora Imprensa Oficial. São Paulo, 2010.

BRASIL. *Decreto nº 5.622, de 19 de Dezembro de 2005. Regulamenta o art. 80 da Lei nº 9.394, de 20 de Dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional (referente ao ensino à distância)*. Diário Oficial da União, Brasília, DF, 20 de Dezembro de 2005. Disponível em [https://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5622.htm](https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2004-2006/2005/Decreto/D5622.htm) - acesso em agosto de 2016.

BRECHT, Bertolt. *Estudos Sobre Teatro*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, 1978.

BRITANNICA. *Encyclopædia Britannica*. <https://www.britannica.com/> - acesso em junho de 2018.

BROOK, Peter. *A Porta Aberta*. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.

BRUSILOVSKY, Peter. *Adaptive Hypermedia*. User Modeling and User-Adapted Interaction, 11: 87-110, 2001.

\_\_\_\_\_. *Methods and techniques of adaptive hypermedia*. User Modeling and User-Adapted Interaction, 6(2-3), 87-129, 1996.

BUSARELLO, Raul Inácio; ULBRICHT, Vania Ribas; FADEL, Luciane Maria. *A Gamificação e a sistemática de jogo: conceitos sobre a Gamificação como recurso motivacional* IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. *Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

BZUNECK, J. A.; GUIMARÃES, S. E. R. *Estilos de Professores na Promoção da Motivação Intrínseca: Reformulação e Validação de Instrumento*. Universidade Estadual de Londrina, Psicologia: Teoria e Pesquisa, 2007.

CAMILLERI, Frank. *Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology*. Theatre, Dance and Performance Training, Vol. 6(1), p. 16-29, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19443927.2014.985334> - acesso em janeiro de 2018.

CAMPBELL, Lee. *Anticipation, Action and Analysis: A New Methodology for Practice as Research*. PARTake: The Journal of Performance as Research: Vol. 1: Iss. 2, Article 7, 2017. Disponível em: <http://scholar.colorado.edu/partake/vol1/iss2/7> - acesso em março de 2018.

\_\_\_\_\_. *Technoparticipation: Intermeshing performative pedagogy and interruption*. Body, Space & Technology, Volume15/Number 01, 2016. Disponível em: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol15/leecampbell/> - acesso em março de 2018.

CAO, Chen; BRADLEY, Derek; ZHOU, Kun; BEELER, Thabo. *Real-Time High-Fidelity Facial Performance Capture*. State Key Lab of CAD&CG, Zhejiang University and Disney Research Zurich, 2015. Disponível em: <https://www.disneyresearch.com/publication/realtimperformancapture/> - acesso em agosto de 2018.

CAPELO, Fernanda de Mendonça. *Aprendizagem Centrada na Pessoa: Contribuição para a compreensão do modelo educativo proposto por Carl Rogers*. Revista de Estudos Rogerianos - A Pessoa como Centro, Nº. 5, Primavera-Verão, 2000.

CAPES. *Comissão de Aperfeiçoamento de Pessoal do Nível Superior*. <http://www.capes.gov.br> - acesso em agosto de 2018.

CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky's system: pathways for the actor* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

CASTELLS, Manuel. *A Galáxia da Internet - Reflexões sobre a internet, os negócios e a sociedade*. Jorge Zahar Editor Ltda, Rio de Janeiro, 2003.

\_\_\_\_\_. *A Sociedade em Rede - Volume I*. Paz e Terra, São Paulo, 2000.

CHAMBERLAIN, Franc. *Michael Chekhov on the technique of acting: 'was Don Quixote true to life?'* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

CHEKHOV, Michael. *To The Actor - On the Technique of Acting*. Martino Publishing, Mansfield Centre, CT, 2014.

CNN. *CNN International Edition*. <https://edition.cnn.com/2015/11/03/health/teens-tweens-media-screen-use-report/> - acesso em agosto de 2018.

COMPARATO, Doc. Da Criação ao Roteiro - Teoria e Prática. Summus Editorial, São Paulo, 2009.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Mihaly Csikszentmihalyi sobre o estado de flow*. 2004. Disponível em [http://www.ted.com/talks/mihaly\\_csikszentmihalyi\\_on\\_flow.html](http://www.ted.com/talks/mihaly_csikszentmihalyi_on_flow.html) - acesso em agosto de 2016.

\_\_\_\_\_. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York, NY, USA: Harper Perennial Modern Classics, 1990.

DAMASIO, Antonio R. *Emotion in the perspective of an integrated nervous system*. Brain Research Reviews, n. 26, p. 83-86, 1998.

DDR. *Dance Dance Revolution*. <https://www.ddrclassroomediton.com/> - acesso em agosto de 2018.

DEER, Joe. *Directing in Musical Theatre: an essential guide*. Routledge, London and New York, 2014.

DEER, Joe; VERA, Rocco Dal. *Acting in Musical Theatre - A Comprehensive Course*. Routledge, London, USA and Canada, 2008.

DIANA, Juliana Bordinhão; GOLFETTO, Ildo Francisco; BALDESSAR, Maria José; SPANHOL, Fernando José. *Gamification e Teoria do Flow* IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. *Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

DUARTE, Marcia de Freitas. *Práticas de Organizar na Indústria Criativa: a Produção de um Espetáculo de Teatro Musical em São Paulo - SP*. Tese de Doutorado, Escola de Administração de Empresas de São Paulo - Fundação Getúlio Vargas (EAESP/FGV), 2015.

DUNBAR, Zachary. *Stanislavski's System in Musical Theatre Actor Training: anomalies of acting song*. Stanislavski Studies, 2016. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11343/112436> - acesso em outubro de 2018.

ETYMONLINE. *Online Etymology Dictionary*. <https://www.etymonline.com> - acesso em junho de 2018.

EVANS, Mark. *The Actor Training*. Routledge, London and New York, 2015.

\_\_\_\_\_. *Movement Training for the Modern Actor*. Routledge, New York and London, 2009.

EWEN, David. *The Story of America's Musical Theatre*. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.

FERREIRA, Bruno Santos. *O uso da gamificação como estratégia didática na capacitação de professores para o uso de softwares educativos*. Brasília, Dissertação de Mestrado da Universidade de Brasília - UnB, 2015.

G1. *G1 Portal de Notícias*. <http://g1.globo.com/sc/santa-catarina/noticia/2016/12/ufsc-inaugura-laboratorio-de-captura-de-movimento-para-games-e-esportes.html> - acesso em agosto de 2018.

GAGNON, Richard. *Jogar com estilo para ter sentido* IN SANTOS, Gilberto Lacerda; LÉTTI, Mariana Marlière. *Gamificação como estratégia educativa*. Link Comunicação e Design, Brasília, 2015.

GARDNER, Howard. *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences*. Basic Books, New York, 2011.

\_\_\_\_\_. *Multiple Intelligences - New Horizons*. Basic Books, New York, 2006.

\_\_\_\_\_. *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century*. Basic Books, New York, 1999.

\_\_\_\_\_. *Multiple Intelligences - The Theory in Practice*. Basic Books, New York, 1993.

GEE, James Paul. *New Digital Media and Learning as an Emerging Area and "Worked Examples" as One Way Forward*. The MIT Press, Massachusetts, 2010.

GIUSTINA, Fabiana Marroni Della. *Dançar Jogando para Jogar Dançando*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2009.

GOLDBERG, RoseLee. *A Arte da Performance - do Futurismo ao Presente*. Editora Orfeu Negro, Lisboa, 2007.

GOLDSMITHS. *Goldsmiths - University of London*. <https://www.gold.ac.uk/> - acesso em setembro de 2017.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Micropolíticas: cartografias do desejo*. 4ª edição, Petrópolis, RJ, Ed. Vozes, 1996.

HARVARD, Paul. *Acting Through Song - Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors*. Nick Hern Books, London, 2013.

HERI. *Higher Education Research Institute. College freshmen and online social networking sites*. HERI Research Brief, 2007. Disponível em: <https://heri.ucla.edu/PDFs/pubs/briefs/brief-091107-SocialNetworking.pdf> - acesso em março de 2018.

HERREMANS, Albert. *New Training Technologies*. International Training Centre of the ILO, Turin, 1995.

HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

IBDB. *Internet Broadway Database*. <http://www.ibdb.com> - acesso em junho de 2018.

IBOPE. *Instituto Brasileiro de Opinião Pública e Estatística*. <http://www.ibope.com.br/pt-br/noticias/Paginas/WhatsApp-e-o-aplicativo-mais-usado-pelos-internautas-brasileiros.aspx> - acesso em agosto de 2016.

IUKTDB. *Internet UK Theatre Database*. <https://www.uktw.co.uk/archive/> - acesso em junho de 2018.

JINTRONIX. *Jintronix*. <http://www.jintronix.com/pt/> - acesso em dezembro de 2016.



JUILLIARD. *The Juilliard School*. <https://www.juilliard.edu/> - acesso em junho de 2018.

KOELSCH, Stefan. *Brain correlates of music-evoked emotions*. Nature Reviews | NEUROSCIENCE - volume 15, march 2014.

KRASNER, David. *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

LABAN, Rudolf. *The Mastery of Movement*. Dance Books Ltd., Alton, Hampshire, UK, 2011.

LEACH, Robert. *Meyerhold and biomechanics* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

LEHMANN, Hans-Thies. *O Teatro Pós-Dramático*. Tradução: Pedro Sússekind. Editora Cosacnayfy, São Paulo, 2007.

LENT, Roberto. *Cem bilhões de Neurônios? Conceitos Fundamentais de Neurociência*. Atheneu, 2ª edição, 2010.

LÉVY, Pierre. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. 8ª ed. São Paulo: Loyola, 2011.

\_\_\_\_\_. *Cibercultura*. São Paulo: Editora 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *As Tecnologias da Inteligência - O Futuro do Pensamento na Era da Informática*. São Paulo: Editora 34, 1993.

MacCORMICK, John. *How does the Kinect work?* Dickinson College. Disponível em: <http://users.dickinson.edu/~jmac/selected-talks/kinect.pdf> - acesso em dezembro de 2016.

MACHADO, Bernardo Fonseca. *Empreendedorismo Na "Broadway Brasileira" - análise do discurso de produtores nacionais de Teatro Musical*. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada em Natal (RN), entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014.

MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Global Editora, São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. *Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo*. Brasiliense, São Paulo, 1984.

MATE, Alexandre. *As sobrevidas do teatro de revista brasileiro* IN Rebento: Revista de artes do espetáculo - nº 3, p. 45 - 52, Anual. ISSN: 2178-1206. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: Instituto de Artes, março de 2012.

McWATERS, Debra. *Musical Theatre Training*. University Press of Florida, 2009.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. MusiMed, Brasília, 1996.

MEIRA, Luciano; PINHEIRO, Marina. *Inovação na Escola*. XI SBGames - Brasília - DF - Brazil, November 2<sup>nd</sup> - 4<sup>th</sup>, 2012.

MENCHIN, Scott. *Games, not school, are teaching kids to think*. James Paul Gee Magazine, 2003.



MENDES, Ana Carolina de Souza Silva Dantas. *Autonomia e conexões em dança - um diálogo com a tecnologia e o jogo*. Brasília, Tese de Doutorado da UnB, 2013.

\_\_\_\_\_. *Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado*. Editora IFB, Brasília, 2011.

MICHAELIS. *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/> - acesso em agosto de 2018.

MICROSOFT. *Microsoft Corporation*. <https://www.microsoft.com/> - acesso em dezembro de 2016.

MICROSOFT-KINECT. *Kinect for Windows - Developer Center*. <https://developer.microsoft.com/en-us/windows/kinect> - acesso em novembro de 2018.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Being Together in Time: Musical Experience and the Mirror Neuron System*. University of California Press. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, Vol. 26, No. 5, pp. 489 - 504, June 2009.

\_\_\_\_\_. *Music and mirror neurons - from motion to 'e'motion*. The Author, Published by Oxford University Press, p. 235 - 241, 2006.

MONTERO, Barbara. *Proprioception as an Aesthetic Sense*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Spring 2006.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison. *Acting the Song - Performance Skills for the Musical Theatre*. Allworth Press, New York, 2008.

MOREIRA, Marco Antônio. *Teorias de Aprendizagem*. Editora Pedagógica e Universitária LTDA, São Paulo, 1999.

MUNDIM, Tiago Elias. *Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2014.

\_\_\_\_\_. *A Formação do Ator Brasileiro para o Teatro Musical*. Monografia de Graduação, Universidade de Brasília, 2011.

NATEL, Maria Cristina; TARCIA, Rita Maria Lino de; SIGULEM, Daniel. *A Aprendizagem Humana: cada pessoa com seu estilo*. *Revista Psicopedagogia*. São Paulo; 30(92), pp. 142 - 148, 2013. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-84862013000200008](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-84862013000200008) - acesso em agosto de 2018.

NETTO, Marinilse. *Aprendizagem na EaD, mundo digital e 'gamification'* IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. *Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. *Impactos psicológicos do uso de celulares: uma pesquisa exploratória com jovens brasileiros*. *Psicologia: Teoria e Pesquisa* Mai-Ago 2004, Vol. 20 n. 2, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. *O nascimento da Tragédia: Helenismo ou Pessimismo*. Cia. das Letras, São Paulo, 1992.

NYFA. *The New York Film Academy*. <https://www.nyfa.edu/> - acesso em junho de 2018.

OGLOBO. *Jornal virtual O Globo*. <http://oglobo.globo.com/cultura/spider-man-encerra-temporada-desastrosa-na-broadway-11223930> - acesso em abril de 2017.

OSTERMANN, Fernanda; CAVALCANTI, Cláudio José de Holanda. *Teorias de Aprendizagem - Texto introdutório*. UFRGS, 2010.

PALAZZO, Luiz Antônio Moro. *Modelos Proativos para Hipermídia Adaptativa*. Porto Alegre, Tese de Doutorado da UFRGS, 2000.

PANKSEPP, Jaak. *Affective Neuroscience: The Foundations of Human and Animal Emotions*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

PEREIRA JR, Clorisval; CORREIA, Marcos Balster Fiori. *What's The Story Morning Glory IN SPITZ, Rejane. Desorientação e Colaboração no Cotidiano Digital*. Rio Book's, Rio de Janeiro, 2014.

PIAGET, Jean; GRECO, Pierre. *Aprendizagem e conhecimento*. São Paulo: Freitas Bastos, 1974.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A Cena Em Ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTA, Fabrícia; TELES, Lucio França. *Gamificação e Colaboração como fatores motivadores da aprendizagem IN SANTOS, Gilberto Lacerda; LÉTTI, Mariana Marlière. Gamificação como estratégia educativa*. Link Comunicação e Design, Brasília, 2015.

POKEMON. *Pokémon GO Brasil*. <http://www.pokemongobrasil.com/> - acesso em agosto de 2016.

PRIBERAM. *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*. <https://www.priberam.pt/dlpo/> - acesso em agosto de 2018.

Q2L. *Quest to Learn*. <http://www.q2l.org/> - acesso em julho de 2018.

RCSSD. *Royal Central School of Speech and Drama - University of London*. <https://www.cssd.ac.uk/> - acesso em setembro de 2017.

REIS, Andréa de Lennhoff P.; ALVES, Carolina. *Conectados Por Um Aprendizado Mais Amplo IN SPITZ, Rejane. Desorientação e Colaboração no Cotidiano Digital*. Rio Book's, Rio de Janeiro, 2014.

REPP, Bruno H. *Musical synchronization IN ALTENMÜLLER, Eckart; WIESENDANGER, Mario; KESSELRING, Jürg. Music, Motor Control and the Brain*. Oxford University Press, 2006.

RICHARDSON, Helen E. *Ariane Mnouchkine and the Théâtre du Soleil: theatricalising history; the theatre as metaphor; the actor as signifier IN HODGE, Alison. Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

RUBIM, Mirna. *Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional*. Revista Poiésis, nº 16, p. 40-51, Dez. de 2010.

SCHERER, Klaus R. *Which Emotions Can be Induced by Music? What are the Underlying Mechanisms? And How Can We Measure Them?* Journal of New Music Research, Vol. 33, No. 3, 2004.

SELIONI, Vasiliki. *Laban - Aristotle: Movement for Actors and in Acting*. Choros International Dance Journal (Spring 2016), pp. 12-30.

\_\_\_\_\_. *Laban-Aristotle: ζών (Zoon) in Theatre Πράξις (Praxis); Towards a Methodology for Movement Training for the Actor and in Acting*. PhD Thesis, Royal Central School of Speech and Drama, University of London, 2013.

SIEVERS, Beau; POLANSKY, Larry; CASEY, Michael; WHEATLEY, Thalia. *Music and movement share a dynamic structure that supports universal expressions of emotion*. PNAS, vol. 110, nº 1, 2013. Disponível em: <http://www.pnas.org/cgi/doi/10.1073/pnas.1209023110> - acesso em agosto de 2018.

SILVA, Andreza Regina Lopes da; SARTORI, Viviane; CATAPAN, Araci Hack. *Gamificação: Uma Proposta de Engajamento na Educação Corporativa IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

SILVEIRA, Juliana Carvalho Franco da; MUNIZ, Mariana Lima. *Pina Bausch: aproximações com Brecht e o teatro pós-dramático*. Urdimento, nº 20, 2013.

SIMÕES, Isabella de Araújo Garcia. *A Sociedade em Rede e a Cibercultura: dialogando com o pensamento de Manuel Castells e de Pierre Lévy na era das novas tecnologias de comunicação*. Revista Eletrônica Temática. Ano V, n. 05 - Maio/2009.

SMITH, Jacob. *I Can See Tomorrow In Your Dance: A Study of Dance Dance Revolution and Music Video Games*. Journal of Popular Music Studies 16/1 (2004), pp. 58-84.

SMULE. *Smule*. <https://www.smule.com/> - acesso em agosto de 2018.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. Martins Fontes, São Paulo, 2001.

SUNDBERG, Johan. *Ciência da Voz - Fatos sobre a voz na fala e no canto*. Tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. Editora da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

TAYLOR, Millie. *Musical Theatre, Realism and Entertainment*. Routledge, London and New York, 2016.

THOMSON, Peter. *Brecht and actor training: on whose behalf do we act? IN HODGE, Alison. Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena - Dramaturgia Sonora*. Perspectiva, São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. *Artigos Musicais*. Perspectiva, 1991.

TUMBUSCH, Tom. *Complete Production Guide to Modern Musical Theatre*. Richards Rosen Press, INC, New York, 1969.

TURKLE, Sherry. *Alone Together: Why We Expect More From Technology And Less From Each Other*. New York: Basic Books, 2011.

\_\_\_\_\_. *The Flight From Conversation*. The New York Times, Sunday Review. The Opinion Pages. <http://www.nytimes.com/2012/04/22/opinion/sunday/the-flight-from-conversation.html?pagewanted=all&r=0> - acesso em junho de 2016.

ULBRICHT, Vania Ribas; FADEL, Luciane Maria. *Educação Gamificada: valorizando os aspectos sociais* IN FADEL, Luciane M.; ULBRICHT, Vania R.; BATISTA, Cláudia R.; VANZIN, Tarcísio. *Gamificação na Educação*. Pimenta Cultural, São Paulo, 2014.

UOTTAWA. *University of Ottawa*. <https://arts.uottawa.ca/communication/en/people/levy-pierre> - acesso em dezembro de 2016.

VENEZIANO, Neyde. *Preconceito e Teatro Musical* IN Rebento: Revista de artes do espetáculo - nº 3, p. 36 - 44, Anual. ISSN: 2178-1206. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. São Paulo: Instituto de Artes, março de 2012.

\_\_\_\_\_. *Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo* (p.09-11) e *É Brasileiro, Já Passou de Americano* (p. 52-61). Revista Poiésis, nº 16, Dez. de 2010.

\_\_\_\_\_. *Melodrama e Tecnologia no Musical Brasileiro*. Anais do Congresso da ABRACE, Belo Horizonte, MG, Brasil, 2008.

\_\_\_\_\_. *De Pernas Para o Ar: Teatro de Revista em São Paulo*. Imprensa Oficial, São Paulo, 2006.

VR. *Virtual Reality Fitness Insider*. <https://www.vrfitnessinsider.com/vr-transforms-physical-therapy-one-baby-boomer-time/> - acesso em agosto de 2018.

WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Antígona, Lisboa, 2003.

\_\_\_\_\_. *The Art-Work of the Future*. Translated by William Ashton Ellis IN Richard Wagner's Prose Works. Vol. 1, 1895, pp. 69-213. The Wagner Library, Edition 1.0. Disponível em: <http://users.skynet.be/johndeere/wlpdf/wlpr0062.pdf> - acesso em junho de 2018.

WATSON, Ian. *Training with Eugenio Barba: Acting Principles, the Pre-expressive and 'Personal Temperature'* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

WIKIHOW. *wikiHow - Learn to Tap Dance*. <https://www.wikihow.com/Learn-to-Tap-Dance> - acesso em agosto de 2018.

WOLFORD, Lisa. *Grotowski's vision oh the Actor: the search for contact* IN HODGE, Alison. *Actor Training*. Routledge, London, USA and Canada, 2010.

## APÊNDICE I - COMPILAÇÃO DOS DADOS DA PESQUISA COM ATORES-CANTORES-BAILARINOS DO BRASIL E DO REINO UNIDO

---

Compilação dos dados da pesquisa realizada com alunos e profissionais de *Teatro Musical* do Brasil e do Reino Unido, no período de 2015 a 2018. Neste documento estão apresentadas somente as respostas e dados mais relevantes de cada questionário, sendo suprimidas informações e respostas que não agregavam aos objetivos da pesquisa - como respostas curtas “*Sim, concordo*”, “*Não tenho opinião formada*” ou “*Nada a declarar*”, e respostas de pessoas que pediram para não serem identificadas (os formulários contêm a autorização - ou não autorização - da utilização do nome e das respostas de todos os entrevistados). O *link* para acessar o questionário completo pode ser encontrado abaixo de cada compilação semestral.

### 1º semestre de 2015 - Alunos da ETMB

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/Xuwc3P>

Ao total, 33 alunos, dos 16 aos 37 anos, responderam o questionário *online*:

Ady José Estellita Lins de Castro Dias, 17 anos  
 Amanda Carvalho Fernandes, 18 anos  
 Amanda da Silva Pires, 26 anos  
 Amanda de Luca de Franciscis Gouveia, 23 anos  
 Anna Luisa de Carvalho Ferreira, 17 anos  
 Barbara Küsel, 22 anos  
 Bárbara Pacheco Araujo da Silva, 26 anos  
 Bruna Maria Ribeiro de Souza, 18 anos  
 Caio Martins Franco, 22 anos  
 Camilla Kafino, 33 anos  
 César Rodrigues de Queiroz Macêdo, 26 anos  
 David Ross Santos, 27 anos  
 Filipe Valente Lins, 26 anos  
 Giovanna Bastos Lisboa, 19 anos  
 Guilherme Tavares Raposo, 27 anos  
 Gustavo Almeida Teixeira, 24 anos  
 Helena Queiroz, 19 anos  
 Julia Braga Tourinho, 22 anos  
 Juliana Itacarambi de Oliveira, 27 anos  
 Leonardo Alves Trindade, 23 anos  
 Loretta de Almeida Martins, 26 anos  
 Mateus de Medeiros Daniel, 22 anos  
 Mayra Del Duca De Almeida Serra, 34 anos  
 Monique Lorrann Lopes Fernandes, 20 anos  
 Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz, 19 anos  
 Pricila Barbosa, 31 anos  
 Priscila Madureira de Oliveira, 26 anos  
 Rafaela Raposo, 24 anos  
 Renata Mamede, 24 anos  
 Rodrigo Costa Lovisi Brasil, 25 anos  
 Viviane Soares Piccinin, 35 anos  
 Walter Augusto Amantéa de Oliveira, 37 anos  
 Yohana de Oliveira Badú, 16 anos

Escolaridade:

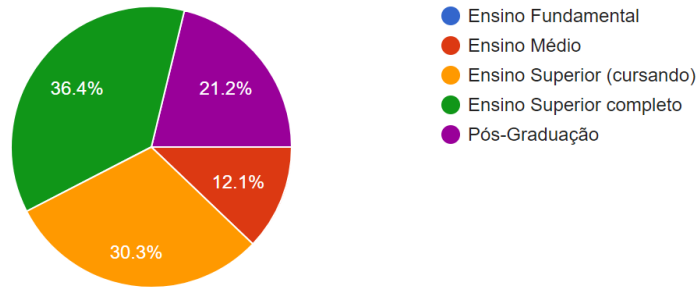


Figura 36 - Nível de Escolaridade - alunos ETMB - 1º/2015

Qual meio você mais utiliza para se conectar à internet?

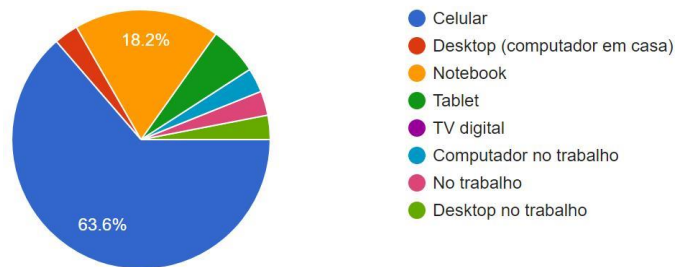


Figura 37 - Meio de conexão à internet - alunos ETMB - 1º/2015

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?

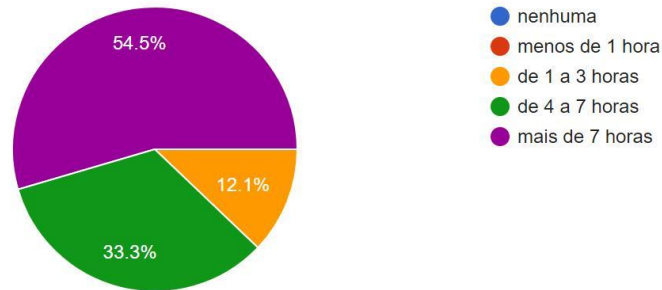


Figura 38 - Horas/aulas presenciais - alunos ETMB - 1º/2015

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?

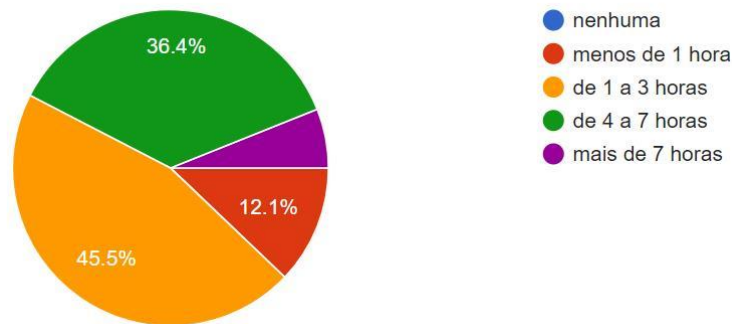
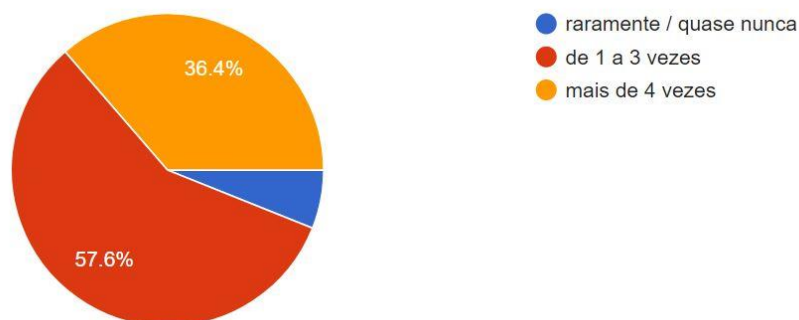


Figura 39 - Horas semanais - estudo individual - alunos ETMB - 1º/2015

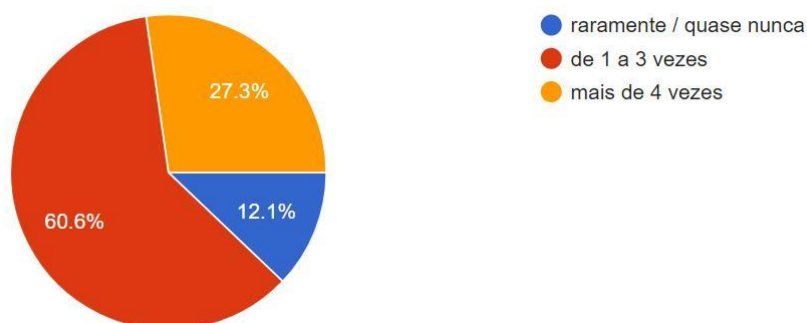


Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?



**Figura 40 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos ETMB - 1º/2015**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?



**Figura 41 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos ETMB - 1º/2015**

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

100% responderam que sim.

Você costuma compartilhar suas gravações ou pedir o compartilhamento de outra pessoa que fez o registro das aulas?

81.8% sim e 18.2% não.

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?

87,9 % - celular, 9,1% - tablet, 3% - outros.

Você acredita que a utilização dessas gravações para o estudo das atividades artísticas são efetivas para o aprendizado? Por quê?

Ady José Estellita Lins de Castro Dias: “Sim, porque você relembra onde estão os seus erros e percebe pontos em que pode melhorar”.

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, pois por meio das gravações é possível lembrar detalhes que podem ter sido esquecidos, além do que, a gravação é fiel ao que foi passado em sala, o que facilita (e muito) o estudo em casa”.

Amanda da Silva Pires; “Sim, porque dá pra perceber mais nitidamente nossos próprios avanços, ou nossas dificuldades, pegar os passos ou cenas com mais tempo em outros lugares e ensaiar sempre que possível”.

Caio Martins Franco: “Sim, pois permitem por meio da repetição uma melhor absorção do conhecimento. Além disso, possibilita uma maior flexibilidade de horários para assistir às gravações, sendo importante para pessoas que possuem pouco tempo ocioso”.

César Rodrigues de Queiroz Macêdo: “Sim. Costumo gravar as aulas de canto, me ajudam a perceber erros do meu canto e afinação da voz que muitas vezes não percebo na hora ouvindo a própria voz, geralmente percebo só ouvindo a gravação”.

Giovanna Bastos Lisboa; “Por um lado, sim. É uma ótima maneira de fixar o conteúdo e sempre é possível estudar em casa junto às gravações, mesmo em futuro distante. Também é utilizado como registro da evolução técnica. Porém também pode acabar acomodando o aluno que só escuta ou vê a gravação e não a pratica”.

Gustavo Almeida Teixeira; “Acho muito importante. Quando não posso estar presente, essa é a maneira mais precisa de pegar o que perdi, e mesmo quando estive presente, é uma ótima forma pra estudar da maneira correta, acompanhando o que foi passado sem depender da memória”.

Julia Braga Tourinho: “Sim, porque permite continuar o estudo fora da sala de aula com reforço visual ou auditivo”.

Mateus de Medeiros Daniel: “Sim, pois estende as minhas horas de estudo e me ajuda a não estudar da maneira errada”.

Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz: “Sim, pois no momento em que se assiste ou escuta uma gravação de uma atividade praticada por você mesmo, a visão passa de praticante para observador, o que torna possível a percepção de outros detalhes antes não notados”.

Rafaela Raposo: “Sim. Somente assistindo a filmagem da minha performance ou ouvindo a gravação da minha aula eu consigo realmente entender o que a plateia está recebendo. As vezes acho que estou fazendo as coisas de um jeito e por meio da filmagem percebo que não estava cumprindo o que eu me propus. Somente assim tenho como me corrigir”.

Anônimo: “Sim. As gravações são úteis para se poder ver ou ouvir, como observador externo, a própria performance da atividade artística (seja canto, dança etc.), o que permite identificar aspectos difíceis de serem observados por quem está executando. Além disso, essas gravações podem ser ouvidas no carro, ou em outros momentos similares, permitindo ao estudante aproveitar melhor seu tempo livre para estudar. As gravações servem também de referência, no caso de execuções realizadas pelos professores as quais almejamos executar, mas que ainda não somos capazes”.

Walter Augusto Amantéa de Oliveira: “Sim, pois muitas das coisas que são passadas, principalmente os detalhes, podem ser perdidas com o passar do tempo, pela dificuldade natural que as pessoas tem para memorizar de grandes quantidades de informação”.

Yohana de Oliveira Badú: “Sim, pois, por meio das gravações, é possível registrarmos as aulas exatamente como elas foram, e como nas aulas de canto, dança e teatro utilizamos muito da percepção e observação, é importante que vejamos a atividade, ou ouçamos, tal como ela é, para que não criemos, por exemplo, passos que não existem em uma coreografia, ou coloquemos notas que não existem em uma música de coro ou individual”.

### Você acha que o aprendizado pode ser efetivo apenas a partir de áudios e vídeos? Por quê?

Ady José Estellita Lins de Castro Dias: “Não, pois a presença e, principalmente, um tutor que percebe mais do que você os seus erros é necessário. Pois é extremamente difícil perceber o que está errado e, muitas vezes, não se tem nem o conhecimento de como resolver o problema”.

Amanda Carvalho Fernandes: “Depende do tipo de gravação, pois geralmente elas são feitas por alunos e contêm apenas a coreografia, sem as orientações do professor, e para serem auto-suficientes, as gravações deveriam ser da aula toda e o professor presente deveria dar uma atenção especial para a gravação. Presencialmente, o aprendizado é muito mais completo que o feito por áudios e vídeos”.

Anna Luisa de Carvalho Ferreira: “Não, pois as gravações são apenas como uma anotação que você faz sobre a aula. Como eu acredito muito em aprendizado experimental, você pode até errar tentando fazer sozinho apenas com gravações, mas não servirá de muita coisa pois em vídeo não há como você ser corrigido”.

Caio Martins Franco: “Não, principalmente no aprendizado de atividades artísticas. Pois a tecnologia limita a interação social entre professor e aluno, fazendo com que seja mais difícil criar um vínculo pessoal na relação aluno-professor. As atividades artísticas são muito afetadas pelos sentimentos do aluno no momento da aula e esse distanciamento que a tecnologia apresenta não oferece uma adaptação para essa situação emocional, algo que um professor pessoalmente poderia perceber e atuar sobre tal situação”.

Camilla Kafino: “Pode, apesar de não ser minha forma favorita de estudar. Porém, se o material está disponível e há estudo em cima da matéria pode ser uma forma bastante efetiva de aprender”.

Giovanna Bastos Lisboa: “Não, os áudios e vídeos são apenas ferramentas. O aprendizado precisa estar acompanhado de um direcionamento profissional que sempre funciona melhor presencialmente e da prática constante”.



Guilherme Tavares Raposo: “Se ‘a partir de áudios e vídeos’ significar que eles serão a única influência que o aluno receberá, acho que não. A prática e acompanhamento são essenciais. No caso de só o material didático estar limitado a vídeos e áudios, acho possível, desde que também haja um acompanhamento e feedbacks de algum outro mais competente naquela área”.

Gustavo Almeida Teixeira: “Acredito que é relativo. Alguns conteúdos mais teóricos provavelmente podem ser totalmente aprendidos via multimídia. Porém, para conteúdos práticos ou que dependem da prática, eles com certeza agregam, mas jamais substituem”.

Loretta de Almeida Martins: “Não, porque apenas com esses materiais, por mais que o aluno pratique, não existe alguém para guiá-lo e identificar se ele está fazendo algo errado, criando vícios, etc.”.

Mateus de Medeiros Daniel: “Acredito que possa, mas sei que não funciona comigo. Meu aprendizado precisa ser com um professor presencial que me corrija ou que debata comigo, e o material digital ser utilizado apenas para estudo”.

Rafaela Raposo: “Não. Acredito que o processo de aprendizado, especialmente na área artística, inclui interação com os demais artistas da sala, com a energia dividida entre eles e acredito que é muito importante que hajam dúvidas e que elas sejam tiradas. Esses pontos não podem ocorrer apenas baseando-se em áudios e vídeos. Acredito que esses recursos auxiliam muito quando estamos nos preparando para dividir a sala de aula, mas não podem excluir a experiência de sala de aula”.

Anônimo: “Vai depender do nível de aprendizado que o estudante já possui. Por exemplo: um professor de dança, assistindo apenas a áudios e vídeos, pode aprender uma modalidade nova relativamente bem, somente observando. Mas, de modo geral, acredito que para as atividades artísticas o aprendizado do autodidata é bem mais limitado do que nas outras áreas, pois, embora seja possível dominar a parte teórica igualmente bem, nas atividades artísticas a parte prática é de difícil avaliação para quem não é da área. Como consequência, o estudante pode até saber tudo o que tem que fazer e pode até tentar, mas pode ser que não consiga avaliar se executou corretamente ou não, o que dificulta o progresso. Além disso, nas áreas artísticas temos uma série de questões musculares e de saúde, e algumas modalidades podem ser perigosas sem acompanhamento (como se lesionar dançando ou cantando, por exemplo)”.

Você acredita que se ver e/ou se ouvir nessas gravações pode te ajudar no seu aprendizado? Por quê?

Ady José Estellita Lins de Castro Dias: “Acho que é possível, pois você se julga como telespectador. Por exemplo, no teatro, eu sei muito quando estou sentindo ou não, mas, apesar disso, eu consigo perceber em vídeos que às vezes eu não passo exatamente o que tô sentindo, ou passo algo diferente do desejado. E em canto e dança isso se mostra mais, para ver, por exemplo, o tonus dos movimentos”.

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, pois ao ouvir as gravações, é possível perceber coisas no seu rendimento que não puderam ser notadas na hora da aula. Ver-se pelo espelho enquanto faz o exercício é diferente de analisar o seu desempenho numa gravação. Ajuda no aprendizado com certeza”.

Bruna Maria Ribeiro de Souza: “Sim. Quando você grava uma aula de canto, por exemplo e em algum momento existe um erro, uma nota que você não consegue alcançar ou corrigir de imediato, em casa você tem a gravação para repetir quantas vezes for necessário as dicas que o seu professor te dá para que o erro seja corrigido”.

Giovanna Bastos Lisboa: “Sim, com certeza. Muitas vezes quando o professor indica alguma coisa que não está fazendo da maneira devida não se entende de imediato. Com a gravação, pode-se identificar "de fora" a mesma coisa que o professor identificou e poder trabalhar melhor para consertá-la”.

Mayra Del Duca De Almeida Serra: “Sim. Porque em teatro, às vezes acho que estou muito expressiva e no vídeo não estou”.

Rafaela Raposo: “Sim. Somente assistindo a filmagem da minha performance ou ouvindo a gravação da minha aula eu consigo realmente entender o que a plateia está recebendo. As vezes acho que estou fazendo as coisas de um jeito e por meio da filmagem percebo que não estava cumprindo o que eu me propus. Somente assim tenho como me corrigir”.

Renata Mamede: “Sempre. Quando você se vê "de fora" é quando você se avalia, de fato. Você não está distraído pensando em uma coreografia ou em uma marcação e pode se avaliar e ver o que faz. O mesmo vale para gravações de voz em aulas de canto. Quando você se ouve fora da sua cabeça, pode entender com mais facilidade algo que o professor comentou”.

Você já utilizou outras novas tecnologias para o estudo de atividades artísticas (ex.: aulas de canto via *Skype*, aulas de dança no *YouTube*, etc.)? Quais? Como foi a experiência?

Amanda Carvalho Fernandes: “Já. Funcionou, mas não foi muito eficiente. Já assisti a aulas de instrumentos musicais (violão), e aprendi algumas coisas, mas logo esqueci, porque não tive tempo de praticar”.

Anna Luisa de Carvalho Ferreira: “Sim, aula de dança pelo YouTube. Achei bastante interessante e pode ser uma opção, contudo, nem se compara a uma aula presencial”.

Caio Martins Franco: “Já vi algumas aulas de canto e dança na YouTube. Foi uma experiência interessante, porque pude conhecer outras técnicas de conhecimento e além disso, construir um acervo teórico-prático maior”.

Camilla Kafino: “Sim, já fiz consultoria de um grupo de coreografia que participei por Skype. A experiência foi positiva”.

David Ross Santos: “Aula de gaita por Skype. Não acho válido considerar minha opinião neste caso, pois foi apenas uma aula experimental, entretanto pareceu ser uma aula bem efetiva, mas ainda acredito que a aula presencial tem um potencial maior”.

Giovanna Bastos Lisboa: “Nunca exatamente tive aulas. Mas já tentei aprender coreografias a partir de vídeos prontos. É muito mais complicado do que aulas presenciais em que há o professor que te observa, analisa o que está fazendo e te direciona para o melhor caminho a se fazer”.

Juliana Itacarambi de Oliveira: “Sim, de canto com o Natalie Weiss, breaking down the riffs. Ela "ensina" a executar melismas de vários níveis de dificuldade”.

Leonardo Alves Trindade: “Aulas de sapateado no YouTube, foi uma experiência legal, mas diferente, pois a aula presencial é algo real, vc pode recorrer a auxílio do professor pra correções, algo que em vídeo vc não tem”.

Monique Lorrann Lopes Fernandes: “Sim. Aulas de teatro, dança, canto e guitarra pelo YouTube.”

Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz: “Já procurei alguns passos de sapateado no YouTube e técnicas de canto no mesmo site. A experiência foi satisfatória, visto que a plataforma foi utilizada, em ambos os casos, como completo das aulas presenciais”.

Priscila Madureira de Oliveira: “Aulas de dança no YouTube. Utilizo muito em meu trabalho para montar coreografias para os eventos. É uma ferramenta indispensável”.

Anônimo: “Já assisti aulas de canto no YouTube. Retomando os comentários anteriores, achei difícil saber se estava fazendo certo ou não. Creio que a aula serviu para me mostrar que existia uma ferramenta ou técnica nova, e cabia a mim experimentar por conta própria e tirar minhas próprias conclusões do resultado. Mas fica difícil afirmar se a técnica ensinada na aula foi aprendida ou se a aula inspirou o aluno a criar uma outra técnica similar, porém distinta. Outra tecnologia interessante que usei foi, por exemplo, a gravação de acompanhamento no piano para poder cantar posteriormente. Isso é fácil atualmente pois todo celular possui um gravador”.

Walter Augusto Amantéa de Oliveira: “Sim. Aulas de canto via Skype. Foi 80% legal. Mas alguns detalhes são perdidos devido à tecnologia que ainda não permite uma interação completamente eficaz”.

Yohana de Oliveira Badú: “Sim, aulas de dança e de técnicas de canto no YouTube. Eu tenho uma maior dificuldade com aulas virtuais, consigo absorver mais o que me é passado com a presença física do(a) professor(a), porque, às vezes, ficam dúvidas pendentes que aquela pessoa que ensina por vídeo não vai poder me responder, e também ter um contato individual com o(a) professor(a) é mais estimulante por ele, ou ela, saber como nós funcionamos e captamos as informações recebidas”.

Você acredita que filmar ou gravar uma atividade artística pode ser prejudicial, pois leva a uma "zona de conforto", onde a pessoa não estuda efetivamente, pois confia que aprendeu somente por ter gravado a aula, não praticando posteriormente devido a esse "comodismo" em achar que “estar filmado = estar aprendido”? Por quê?

Ady José Estellita Lins de Castro Dias: “Acredito que não, pois, por experiência própria, quem tem esse pensamento é porque não estudaria de qualquer jeito. Porque para quem está afim, material para estudo a mais são possibilidades a mais de melhorar”.

Amanda da Silva Pires: “Não. Acho que se conformar é uma questão de valor individual que independe das ferramentas utilizadas”.

Bruna Maria Ribeiro de Souza: “Não. Primeiramente porque ainda que alunos, somos artistas. Artistas se alimentam do prazer do palco, da sede de saciar-se pelo que motiva e preenche o coração, sinceramente comodismo acredito que não faz parte do nosso dicionários. Estamos sempre dispostos ainda que cansados, dispostos a doar-se a cada número e principalmente ávidos de aprendizagem e aprimoramento, desta forma a comodidade não ganha espaço”.

Caio Martins Franco: “Não, acho que isso é algo de cunho muito pessoal. Pois se fosse assim, aqueles alunos que copiam o que o professor passa na aula também não estudariam depois. Alunos disciplinados e conscientes não passam por esse tipo de situação. O importante é estimular o aluno a manter sempre o estudo constante”.

Camilla Kafino: “Não, mas na verdade essa interpretação é pessoal. Da mesma forma que isso pode ser pensado se a pessoa grava a aula, pode ser pensado em se estar presente (estar presente = estar aprendido) e isso também não é verdade. Aprender é um processo que requer envolvimento com o processo qualquer que seja o objeto de

estudo. Para realmente aprender é preciso ver, fazer, repetir, estudar e aplicar a maior diversidade de técnicas de aprendizado possíveis para realmente assimilar o assunto”.

Giovanna Bastos Lisboa: “Sim, porque há uma confusão com a memória mental e a memória corporal. Na arte, utiliza-se o corpo majoritariamente. Por mais que você saiba uma coreografia, como um som no canto tem que soar, ao se fazer sem a prática acreditando apenas na memória do que viu/ouviu, o corpo não reage de imediato, precisa da prática”.

Guilherme Tavares Raposo: “É possível que isso aconteça. Mas acho q isso depende do nível de instrução e/ou motivação da pessoa. Alguém que conhece (instrução) as atividades artísticas (e as dificuldades que existem para aprendê-las e executá-las) saberá que filmar ou gravar não é o bastante para aprender. Mas saber disso não necessariamente levará a pessoa a estudar (motivação)”.

Gustavo Almeida Teixeira: “Não acredito nessa teoria. Acho que independente de filmar ou não, o aluno que não quiser estudar, simplesmente não irá estudar. E se por ventura algo do tipo ocorrer, logo o aluno vai perceber que não aprendeu nada quando não evoluir no processo e não conseguir executar o proposto em ensaios”.

Rafaela Raposo: “Acho que pode acontecer, mas acho equivalente a anotações em sala de aula. Quando se faz anotações em cadernos durante uma aula, temos que voltar nelas depois para fixarmos o que foi passado e estudar o conteúdo efetivamente. O mesmo tem que ocorrer com as gravações. Essa zona de conforto pode ocorrer em qualquer situação, e o que a causa é a falta de disciplina do aluno, e não os recursos novos”.

Yohana de Oliveira Badú: “Sim. É bom termos gravações de aulas para a auto avaliação, e não para o conforto do ego, te fazendo acreditar que já sabe tudo. Gravação é uma possibilidade para corrigirmos erros, tirarmos dúvidas, fixarmos o que nos é passado, e não um motivo para deixarmos de estudar, muito pelo contrário”.

Considerando um sistema parecido com o *Kinect* do *Xbox* (que captura os seus movimentos e os compara aos movimentos de um boneco no sistema), agrupado com um reconhecimento de voz similar a um videokê (que reconhecesse a voz, a tonalidade e o ritmo) que pudesse comparar sua voz com uma já registrada no sistema, você acredita que seria mais estimulante e envolvente o aprendizado de atividades artísticas (como o *Canto*, a *Dança* e o *Teatro Musical* como um todo) através da utilização das novas tecnologias?

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, pois comparar o seu desempenho com um padrão é sempre bom para encontrar erros, mas as aulas presenciais serão sempre mais importantes, porque existem fatores que não se pode trabalhar apenas por essas comparações, como a segurança, a soltura, o encontro da sua forma de realizar as tarefas”.

Caio Martins Franco: “Sim, seria algo bem interessante e divertido. A tecnologia é uma aliada do aprendizado e pode tornar algumas atividades cotidianas muito mais prazerosas”.

David Ross Santos: “Já existe isso? EU COMPRO!”

Priscila Madureira de Oliveira: “Nunca havia imaginado algo desse tipo, e só de imaginar, já me gerou sim uma empolgação. Acredito que tudo que é novo gera um interesse muito positivo”.

Rafaela Raposo: “Acredito sinceramente que o estudo das atividades artísticas é estimulante por si só, mas eu com certeza gostaria de testar esse sistema”.

Renata Mamede: “Seria fenomenal. Se tal sistema conseguisse fazer o que se propõe de forma próxima da perfeição, seria um excelente método pra ajudar no aprendizado. Ele poderia identificar seus erros e apontá-los e ajudar a corrigi-los”.

Walter Augusto Amantéa de Oliveira: “Acredito que uma das coisas que tornam o aprendizado mais interessante é a interação entre as pessoas. Além disso, creio que um sistema como o kinect poderia avaliar a perfeição das nossas performances, mas não poderia nos ajudar a corrigir os nossos erros. É preciso a interação de uma pessoa com mais experiência para nos orientar com relação aos caminhos mais efetivos para chegar à perfeição”.

Yohana de Oliveira Badú: “Seria divertido. Mas para um aprendizado de fato, não. Sempre vou preferir o acompanhamento de um professor em tais atividades, por motivos já explicitados”.

No último espetáculo você se utilizou das novas tecnologias durante o aprendizado das músicas, coreografias e/ou cenas do espetáculo? Caso afirmativo, descreva como foi o processo e como foi a experiência para você!

Ady José Estellita Lins de Castro Dias: “Sim. Usei gravações de canto para treinar e vídeos da coreografia para pegar e corrigir. Apesar que eu admito que se acostumar com utilização de tecnologias não é fácil. Eu faço aula de canto com meu professor, que me ensinou a gravar a aula e pede, e há pouco tempo que eu realmente aprendi a como estudar com a gravação e utilizá-la de modo a render o máximo possível”.

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, me utilizei de gravações tanto das aulas de canto quanto das aulas de dança. Foi muito bom poder lembrar os detalhes a qualquer momento e perceber as melhoras e diferenças no meu desempenho com o passar do tempo. As gravações foram importantes pra eu fixar melhor as aulas”.

Amanda da Silva Pires: “Foi uma experiência incrível, especialmente na parte vocal. No começo eu não gravava as aulas e não conseguia perceber as mudanças que estavam ocorrendo. A partir do momento que eu comecei a gravar, a aula ficou mais fluida e meu desempenho melhorou bastante. Nas aulas de danças, em alguns momentos eu possuía dificuldade com os passos e praticar com o auxílio do vídeo também foi de grande valia. É extremamente construtivo para o processo desde que esteja aliado a determinação de cada indivíduo”.

Anônima: “Sim, tive que viajar e perdi parte de uma coreografia, então usei a filmagem para aprender. Foi bem útil e pude estar melhor preparada para o próximo ensaio, mas ainda assim tive dúvidas para serem tiradas com a professora”.

Bruna Maria Ribeiro de Souza: “Sim, utilizei de filmagem e gravações de áudio, pois viajei no período que estava sendo ensinada uma das coreografias. Aprendi pelas filmagens e aprimorei pessoalmente com a ajuda de colegas e professores. Foi uma experiência muito positiva e que me permitiu acompanhar o grupo ainda que distante”.

Caio Martins Franco: “Sim, nós gravamos o canto do coro (áudio), as coreografias do número de grupo (vídeo) e também gravei todas as aulas de canto do número individual. Foi muito importante para mim, pois tenho dificuldade de memorização e pude ouvir as músicas e passar as coreografias várias vezes em casa. Com certeza foi determinante no meu bom desempenho no espetáculo”.

Camilla Kafino: “Foi muito importante ter os ensaios gravados e compartilhados nos grupos de *Whatsapp* para estudo em casa”.

David Ross Santos: “Sim, principalmente para minhas aulas de canto. Foi por meio dos meus áudios que pude ensaiar de uma forma mais coerente. Além disso, o áudio foi utilizado como argumento em um momento no qual fui questionado. Quanto aos vídeos, usei principalmente para a apresentação de prática coreográfica. Acredito que não o usei mais na *ETMB* devido aos constantes ensaios, o que mantinha mais a minha atenção e mantinha os conhecimentos mais frescos (por maior frequência de uso)”.

Giovanna Bastos Lisboa: “Sim, para o canto, por exemplo, utilizei de todas as gravações em aula como base para um aquecimento vocal, para a aprendizagem da música como um todo, escutar e assimilar som certo para juntar com a sensação. Na dança, quando se tem muitas coreografias foi a ferramenta para conseguir acompanhar tudo. Utilizados geralmente como um guia de consulta durante a dúvida”.

Guilherme Tavares Raposo: “Sim. As coreografias foram filmadas a cada etapa e as únicas foram baixadas e reproduzidas nos ensaios (mesmo sem os professores presentes). As aulas de canto foram, todas, gravadas e os estudos de técnicas e aprimoramento individual das músicas se eu com base no conteúdo das gravações. As cenas foram descritas no *tablet*, desde o posicionamento dos objetos de cena às intenções dos personagens em cada trecho da música. É um processo ao qual eu vim me acostumando desde que comecei meus estudos artísticos e que hoje me é natural, agradável e efetivo”.

Anônima: “No meu último espetáculo eu fiz um dueto em que fazia um personagem idoso. As filmagens dos ensaios com o meu parceiro nos ajudaram muito a ver posturalmente e vocalmente o que poderíamos fazer para ter uma personagem melhor”.

Mateus de Medeiros Daniel: “Sim, pude economizar a impressão de papel por acompanhar textos e partituras pelo celular, pude passar coros pelas gravações das aulas de canto, inclusive as que eu faltei, pude estudar meus solos pelas minhas aulas de canto gravadas e pude usar as gravações dos ensaios de coreografias para ver no meu corpo o que não respondia à coreografia e como esses mesmos passos funcionavam com os meus colegas”.

Renata Mamede: “Usei alguns vídeos de gravações de coreografias. Nunca tive uma memória excelente, então sempre uso pra me lembrar de algum passo que esqueci ou detalhe no qual tenho alguma dúvida. Eu sempre coloco a música em casa e ouço uma vez, tentando lembrar os passos. Depois, na segunda vez que ouço a música já vou encaixando o que me lembro. Por fim, o que não lembro, eu olho no vídeo pra lembrar e encaixar de novo”.

Yohana de Oliveira Badú: “Sim. Utilizei as novas tecnologias para a fixação do aprendizado das coreografias e das notas das músicas. Apesar de ter a gravação, de assisti-la repetidas vezes, eu ainda errava um passo de uma coreografia, e não entendia o que tinha de errado. Com a percepção da professora de dança, eu pude consertar todo um passo com uma simples troca de pé que não notei antes. Sobre a gravação das músicas no canto aconteceu a mesma coisa, pude me observar e observar as notas corretas, mas sem o auxílio e as dicas da minha professora de canto, eu teria uma dificuldade e demora maior para consertar do que com a presença dela, disposta a tirar minhas dúvidas e me apresentar maneiras mais fáceis e não dolorosas, importante para a saúde, de se alcançar uma nota X, por exemplo”.

Que nota você daria para a utilização das novas tecnologias no ensino-aprendizagem das atividades artísticas?

10 - 39,4%, 9 - 15,2%, 8 - 33,3%, Outras notas - 12,1%.

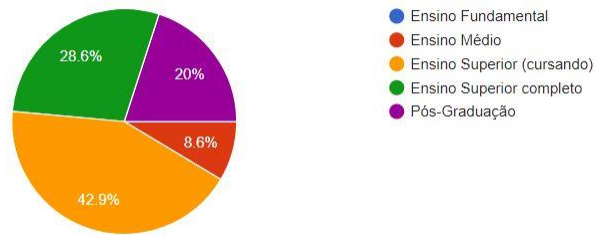
## 2º semestre de 2015 - Alunos da ETMB

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/Y64dKb>

Ao total, 35 alunos, dos 15 aos 52 anos, responderam o questionário *online*:

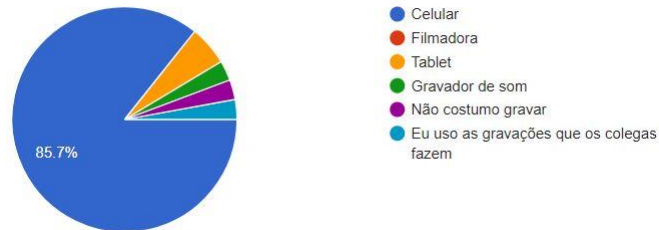
Amanda Carvalho Fernandes, 19 anos  
 Anna Luisa de Carvalho Ferreira, 18 anos  
 Anna Noceti de Lima Camara, 28 anos  
 Áquila de Macedo Salustiano, 24 anos  
 Barbara Horrana Ribeiro de Souza, 21 anos  
 Bárbara Pacheco, 26 anos  
 Bianca Cristina Alves das Oliveiras , 17 anos  
 Bruna Fernandes de Araujo, 20 anos  
 Bruno Vaz de Mello Magalhães, 27 anos  
 Camilla Kafino, 34 anos  
 Catherine Zilá Ferreira, 24 anos  
 César Rodrigues de Queiroz Macêdo, 26 anos  
 Gabriel Madureira Guedes Campelo, 19 anos  
 Gabriela Santos Silveira, 21 anos  
 Guilherme Tavares Raposo, 27 anos  
 Helena Macedo da Graça Medeiros de Queiroz, 20 anos  
 Isadora Rosendo Pedreira, 15 anos  
 Jacquelline da Silva Carrijo, 30 anos  
 João Lucas Vieira Fonseca, 21 anos  
 João Victor Gusmão da Silva, 22 anos  
 Karin Richter Caldas, 52 anos  
 Leonardo Alves Trindade, 23 anos  
 Loretta de Almeida Martins, 26 anos  
 Maísa Gomes Souto Lacerda, 25 anos  
 Mariana de Salles Moreira Borges, 19 anos  
 Mayra Del Duca de Almeida Serra, 35 anos  
 Nádia Pereira Branisso, 31 anos  
 Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz, 19 anos  
 Priscila Tavares da Silva , 24 anos  
 Rafael Fernandes da Silva Oliveira, 33 anos  
 Renata Mamede, 25 anos  
 Ricardo Moreno Taveira Coelho, 26 anos  
 Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro, 35 anos  
 Viviane Soares Piccinin, 35 anos  
 Yohana de Oliveira Badu, 17 anos

Escolaridade:



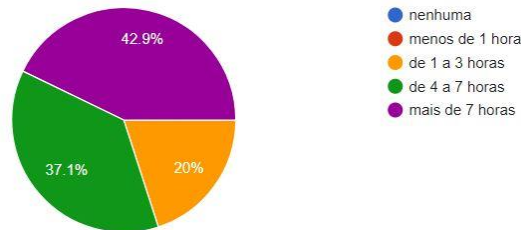
**Figura 42 - Nível de Escolaridade - alunos ETMB - 2º/2015**

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?



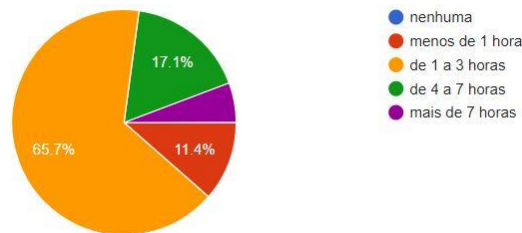
**Figura 43 - Meio de gravação das aulas - alunos ETMB - 2º/2015**

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?



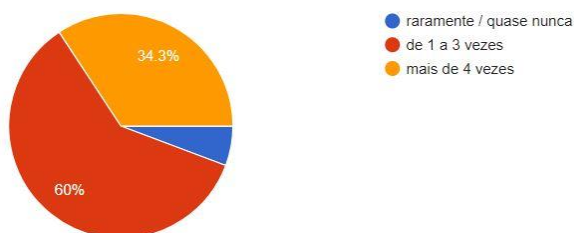
**Figura 44 - Horas/aulas presenciais - alunos ETMB - 2º/2015**

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?



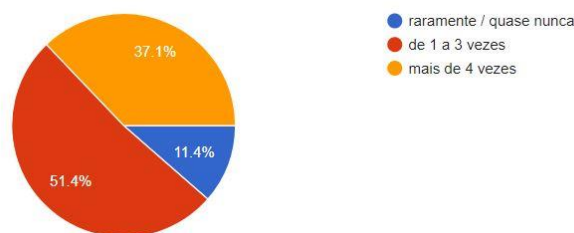
**Figura 45 - Horas semanais - estudo individual - alunos ETMB - 2º/2015**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?



**Figura 46 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos ETMB - 2º/2015**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?



**Figura 47 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos ETMB - 2º/2015**

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

91.4% sim e 8.6% não

Você já utilizou de gravações ou filmagens realizadas por outras pessoas para estudar algo que você não esteve presente no momento em que foi passado?

100% sim

Em alguma aula, *coaching* ou ensaio durante o segundo semestre de 2015 você teve a oportunidade de se ver filmado após o exercício/aula/*coaching*? Como foi a experiência? Se ver logo após a filmagem fez diferença na sua percepção e na sua performance? Comente a experiência.

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, durante as aulas de dança. Com o auxílio da gravação ficou mais fácil perceber quais os movimentos do corpo eu deveria aprimorar, pois pude me concentrar no meu próprio trabalho”.

Áquila de Macedo Salustiano: “Sim. Minha audições são filmadas e é incrível ver a nossa evolução nas 3 áreas : canto , dança e teatro além da reação do público que também é percebida nas gravações . Eu tinha muitos problemas com sotaque pop em todas as minhas músicas e através das gravações eu posso me corrigir . Para o teatro e para dança é importante para visualizar se estamos aplicando a técnica e também para não sermos os mesmos em cada personagem”.

Bianca Cristina Alves das Oliveiras: “Ao ver uma dessas filmagens eu pude observar o visual da cena que está sendo construída, o que ajuda muito a concertar erros que na hora passaram despercebidos”.

Bruno Vaz de Mello Magalhães: “Sim. Faz total diferença. É possível analisar propostas que não deram certo ou propostas que deram certo. Se for uma atividade em grupo, também é possível fazer uma comparação positiva”.

Catherine Zilá Ferreira: “Sim. Acredito que se ver e se ouvir fazem diferença para formar críticas construtivas a respeito da atuação como um todo. Além disso, percebo que a percepção de alguns comentários feitos pelo professor ou até mesmo colegas de cena, tornam-se mais claros quando vemos "de fora" o que estamos fazendo”.

Anônima: “Se ver logo após a filmagem fez diferença sim. Acaba sendo um próprio feedback pra si mesmo, pois eu achava que estava dançando, cantando e atuando de uma maneira que estava confortável, mas logo após de ver o vídeo precisava colocar mais sentimento, energia. E com isso fui treinando para que no dia dos próximos

ensaios e apresentação fosse melhor. Por isso é muito importante a pessoa se ver logo após de uma aula e até de apresentações”.

Jacqueline da Silva Carrijo: “Sim. Legal esse exercício do se ver em movimento... ao primeiro momento, estranhezas... Mas com certeza, faz toda a diferença no ato de memorizar e melhorar as habilidades”.

Leonardo Alves Trindade: “Sim. A experiência foi boa faz diferença sim, pois no momento em que você está passando seja um exercício ou *coaching*, você tem uma visão totalmente diferente, e quando você vê a filmagem, você percebe onde errou, onde precisa melhorar, ou até mesmo colocar em prática as dicas ou sugestões que o professor te passa, pois na hora você acha que está fazendo o que é pedido, mas quando você vê a filmagem, percebe que estava fazendo diferente”.

Loretta de Almeida Martins: “Sim. Me ver em uma filmagem me ajudou a entender pontos fracos que precisavam ser trabalhados, mas que eu ainda não tinha entendido bem antes de assistir o vídeo”.

Nádia Pereira Branisso: “Sim. Em um primeiro momento pode ser estranho em não reconhecer a própria voz ou o corpo. Avaliando logo depois do que foi realizado, tenho uma comparação do que senti ou não no momento do exercício ao que estava fazendo e a ver a coisa sendo realizada. As vezes tenho a percepção errada do que estou fazendo e a gravação me dá uma consciência melhor do que está acontecendo. Ou posso ter percepções de detalhes que não percebia na hora que fazia o exercício. A evolução fica mais evidente. Por várias vezes as gravações me fizeram ver as coisas por outros ângulos. As vezes achava que estava fazendo tudo errado e na gravação via que não era bem assim ou vice versa- achar que estou no domínio de algo e ainda tem coisas para ajustar. As gravações mostram a percepção da minha evolução que as vezes não percebo no dia a dia. A evolução acontece nem que seja de uma forma lenta. A gravação pode ajudar”.

Pedro Isaac Maciel Bezerra Diniz: “Sim! Durante *coachings* de teatro eu acho super útil a filmagem para ter uma noção externa de como está meu corpo, onde tenho que acrescentar mais e onde tenho que tirar. Acaba sendo bem melhor que fazer com espelho, uma vez que, com espelho, você fica tentando se ajustar por si mesmo. Sem ele e com o vídeo, você segue melhor as orientações do diretor e consegue, ainda assim, fazer seu auto feedback depois, assistindo a filmagem”.

Anônima: “Este semestre tive minha audição final gravada e pude ver logo após os feedbacks, então consegui ver as coisas que me foram passadas e foi mais fácil entender o porquê de certas exigências que meus professores fazem, como o meu preparo influenciou a apresentação e como minha apresentação atingiu minha plateia. Pude notar, por exemplo, como a audição foi linear, sem clímax, mas também pude ver como as coisas que eu treinei em sala surgiram na apresentação. Achei muito proveitoso pois sei exatamente o que trabalhar para o próximo semestre”.

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Sim. Pedi que me filmassem em minha cena para que eu pudesse me auto-dirigir. Não tenho problemas em me assistir. Claro que no vídeo percebi que eu estava diferente do que achava que estava, mas não me desesperei, apenas tomei nota do que eu precisava estudar/melhorar/enfatizar”.

Renata Mamede: “Sim, e com certeza ajudou muito a melhorar. Quando me via nos vídeos das aulas de sapateado eu notava alguns detalhes que não percebia enquanto fazia as coreografias, como mãos soltas balançando sem motivo, por exemplo. Coisas pequenas assim são mais fáceis de se perceber quando olhamos e analisamos de fora”.

Ricardo Moreno Taveira Coelho: “Com certeza, se assistir executando algo torna mais claro o que foi apontado pelo diretor ou professor como crítica, seja positiva ou negativa além de trazer uma consciência corporal melhor”.

Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro: “Tive a oportunidade e sempre acho péssimo, porque você sempre acha que foi melhor do que realmente foi. Mas é essencial para corrigir as falhas”.

Yohana de Oliveira Badu: “Fez diferença, pois podemos perceber coisas que fazemos no "automático", através do vídeo. Alguns erros que passam despercebido e algumas manias podem ser notados e, assim, é mais fácil e rápida a correção e compreensão do problema. Não somente para a percepção de falhas, podemos pensar em como melhorar tal performance, pela análise do vídeo”.

**Você acha estimulante o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas? Por quê?**

Amanda Carvalho Fernandes: “Sim, pois torna o estudo mais fácil, já que registra exatamente como a professora passou e pode ser repetido indefinidamente”.

Anna Luisa de Carvalho Ferreira: “Sim, pois torna muito mais fácil a retomada daquilo do que foi passado e te dá muito mais consciência de coisas que são mais complicadas de reparar durante a aula”.

Anna Noceti de Lima Camara: “Acho um meio muito pratico de estudar por áudio ou vídeo. Pelo celular, posso estudar canto no carro e em outros lugares que não minha casa. Assim, aproveito o tempo livre. É muito interessante como ferramenta de estudo, pois pode servir como uma "extensão" da aula”.

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: “Deixar registrado todo o tipo de atividade realizada em sala ou nas apresentações é um meio de relembrar o trabalho apresentado e serve como objeto de estudo para uma próxima



apresentação, verificando por meio deles seus erros e acertos. Assim é possível melhorar o que for possível e relembrar o que foi bom”.

Catherine Zilá Ferreira: “Sim, acho que o uso de novas tecnologias ajudam muito na hora do estudo individual, e até mesmo em grupo. Gravar vídeos e áudios tem me ajudado bastante na hora de relembrar alguns pontos importantes da aula. Além de prático, pois na correria do dia-a-dia muitas vezes escuto os áudios das aulas de canto no carro, locomovendo-me do trabalho para o Empório, ou do Empório para a casa”.

João Victor Gusmão da Silva: “Sim. A tecnologia possibilita que o artista consiga ter uma visão em terceira pessoa do que está desenvolvendo, seja na área do canto, da dança ou mesmo do teatro. Mesmo que ele esteja ensaiando de frente para um espelho, sua atenção é muito focada em uma parte ou outra do corpo, enquanto o vídeo traz a possibilidade de se ver por inteiro como um observador externo. Além disso, assistir vídeos no celular ou ouvir gravações com fone de ouvido possibilita ao artista o estudo em locais impróprios para ensaio (locais com pouco espaço ou que não permitam barulho)”.

Mariana de Salles Moreira Borges: “Sim!!!! Pois a possibilidade de aprender coisas que não necessariamente você presenciou passa a existir, estimulando o aprendizado e estudo. Além disso, para que usa essas tecnologias, se tornam cada vez mais importantes para a absorção do que foi vivenciado e aprendido. É dever do aluno, porém, cuidar para que não passe de estímulo e se torne uma dependência”.

Mayra Del Duca de Almeida Serra: “Sim. Não sei como se decorava uma coreografia antes de filmagens. Facilitou muito”.

Renata Mamede: “Sim. Acho interessante embora também pense que o estímulo será variável de pessoa pra pessoa. É um ótimo jeito de se assistir e ver o que pode melhorar. Às vezes pensamos que estamos fazendo uma coisa quando, na verdade, não estamos fazendo nem metade daquilo. Ver uma filmagem, ouvir um áudio ajudam muito para que vejamos o que podemos melhorar. Muitas vezes não aceitamos bem os conselhos de outras pessoas, mas quando nós mesmos nos julgamos, acho que a melhoria será maior”.

Ricardo Moreno Taveira Coelho: “Acho gravações de áudio muito importantes no meio do musical. Quando a leitura da partitura é uma dificuldade, o único registro da melodia a ser cantada é aquele áudio. Quanto a coreografias a mesma coisa, mas eu uso menos os vídeos”.

Yohana de Oliveira Badu: “Não seria estimulante a palavra, mas é de grande auxílio tal uso. Para mim, um(a) professor(a) presente é mais estimulante do que um(a) virtual. As tecnologias proporcionam um maior aproveitamento da atividade, nos permitindo relembrar e estudar com maior individualidade e atenção, uma vez que podemos perder algumas coisas nas aulas presenciais”.

### **1º semestre de 2016 - Alunos da ETMB**

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/R2MkLi>

Ao total, 30 alunos, dos 14 aos 52 anos, responderam o questionário *online*:

Ana Beatriz de Freitas Ferreira, 22 anos

Ana Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro, 35 anos

Anna Noceti de Lima Camara, 29 anos

Barbara Fernandes Küsel, 24 anos

Bárbara Pacheco A. da Silva, 27 anos

Bruno Vaz de Mello Magalhães, 27 anos

Carlos Joel Tavares da Silva, 21 anos

César Rodrigues de Queiroz Macedo, 27 anos

Cinthia Borges Camimura, 32 anos

Daniela Zendersky, 16 anos

Diogo Trindade Fois, 25 anos

Giordana Farnese, 22 anos

Guilherme Tavares Raposo, 28 anos

Helena Macedo, 20 anos

João Victor Gusmão da Silva, 22 anos

Karin Richter Caldas, 52 anos

Laura Noletto, 14 anos

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves, 30 anos

Máisa Gomes Souto Lacerda, 26 anos

Maria Cecília Lenzi Nunes, 14 anos

Mateus de Medeiros Daniel, 23 anos

Mayra Del Duca de Almeida Serra, 35 anos  
 Nádia Pereira Branisso, 32 anos  
 Priscila Tavares, 25 anos  
 Rafael Fernandes da Silva Oliveira, 33 anos  
 Sabrina Telma Martins, 31 anos  
 Stella Hadassa Ferreira França , 21 anos  
 Thaine Santos da Silva, 29 anos  
 Thaís Maciel Barros, 18 anos  
 Thais Uessugui, 38 anos

Escolaridade:

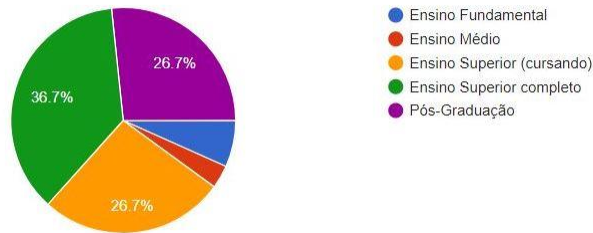


Figura 48 - Nível de Escolaridade - alunos ETMB - 1º/2016

Quantas horas por dia você fica conectado à internet?



Figura 49 - Quantas horas por dia se conecta à internet - alunos ETMB - 1º/2016

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?

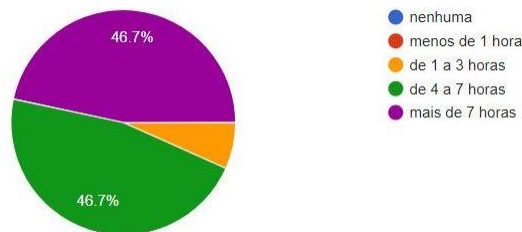


Figura 50 - Horas/aulas presenciais - alunos ETMB - 1º/2016

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?

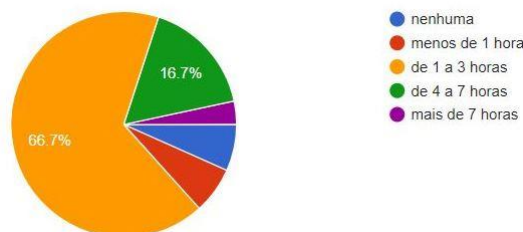


Figura 51 - Horas semanais - estudo individual - alunos ETMB - 1º/2016

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?

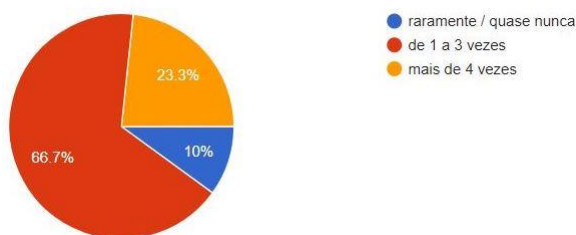


Figura 52 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos ETMB - 1º/2016

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?

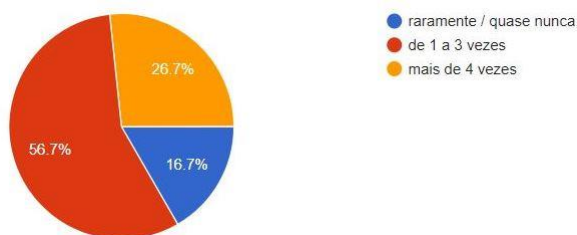


Figura 53 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos ETMB - 1º/2016

Qual meio você mais utiliza para se conectar à *internet*?

83,3% - celular  
10% - desktop (casa)  
6,4% - outros

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

96,7% sim e 3,3% não

Você já utilizou de gravações ou filmagens realizadas por outras pessoas para estudar algo que você não esteve presente no momento em que foi passado?

100% sim

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?

100% - celular

Você acha estimulante o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas? Por quê?

Ana Beatriz de Freitas Ferreira: “Sim. Porque ele permite que você possa realizar o estudo quantas vezes quiser e na garantia de que o estudo está correto, pois a orientação, na gravação, é do seu próprio professor”.

Ana Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro: “Acho na verdade imprescindível. A tecnologia serve para nos ajudar”.

Guilherme Tavares Raposo: “Sim. As atividades artísticas, como quaisquer outras, têm técnicas que precisam ser aprendidas. A possibilidade de usar essas tecnologias para rever as aulas que eu tive ou pesquisar informações novas na *internet* é muito positiva”.

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: “Sim. Os alunos podem observar a evolução do aprendizado e os professores podem analisar seus métodos de ensino. Todos podem aproveitar de um processo ensino-aprendizagem mais efetivo”.

Anônimo: “Não sei se chamaria de estimulante. Mas é algo que faz parte das nossas vidas já. Estender o uso das tecnologias para o aprendizado de arte é uma consequência natural do avanço no uso das tecnologias”.

Mayra Del Duca de Almeida Serra: “Acho um agente facilitador. Não sei como aprendiam coros antes de serem gravados”.

Priscila Tavares: “Estimulante, não. Acho o uso natural. Porque usamos tecnologia para tudo”.

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Sim! A filmadora é melhor que o espelho na minha opinião. Pois você não está vendo na hora que está executando, consegue separar a execução da análise. Acho a filmadora um importante aliado ao estudo”.

Anônima: “As tecnologias são importantes. Elas vieram trazendo uma praticidade, dinamicidade ao aprendizado. Confesso que ainda não sou muito adepta. Tenho só meu celular que preciso trocar urgente. Não tenho *tablet*. Mas confesso também que tenho muita vontade de ter, pois evita que fiquemos carregando livros pesados por aí, ou que tenhamos que imprimir algo pra levar pra aula”.

Anônima: “Sim. Acho que ajuda a fixar o que foi estudado. No caso de aulas de canto, por exemplo, fornece uma nova percepção da minha voz, quando escuto o áudio”.

Thais Uessugui: “Sim. Vários programas criados para facilitar nossa vida, economia de papel, praticidade de transporte, luz própria”.

Em alguma aula, *coaching* ou ensaio durante o primeiro semestre de 2016 você teve a oportunidade de se ver filmado após o exercício/aula/*coaching*? Como foi a experiência? Se ver logo após a filmagem fez diferença na sua percepção e na sua performance? Comente a experiência.

Ana Beatriz de Freitas Ferreira: “Pude perceber o quanto eu erro algumas coisas. Muda na hora da execução. Em *I hope I get it* percebi que ficava com a postura errada e com a cabeça para baixo, comecei a me observar mais durante os ensaios”.

Ana Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro: “Sim, tive a oportunidade. A filmagem permite que você possa enxergar coisas que você não enxerga enquanto está atuando. É possível corrigir coisas como projeção de voz, gestual, movimentação, entre outros”.

Anna Noceti de Lima Camara: “Sim, gosto muito de me ver dançando para me corrigir posteriormente”.

Bruno Vaz de Mello Magalhães: “Tive a oportunidade sim. Foi interessante, apesar de incomodo. Com a filmagem, algumas coisas podem ser consertadas. Porém, creio que nem sempre a ferramenta e o recurso ajudam, porque nós questionamos mais, às vezes vemos algo ruim que só é ruim na nossa percepção e fazemos pré julgamentos que não cabem à nos, mas sim a um diretor ou coreógrafo”.

Carlos Joel Tavares da Silva: “Sim. Foi interessante perceber que existem uma discrepância entre o que achamos que estamos fazendo e o que está sendo feito de fato. Isso nós concede uma nova visão do nosso corpo e de nos movimentos, o que nós permite melhor, mudar e experimentar”.

Cinthia Borges Camimura: “Sim. Me ver e ver os outros colegas. Ver o que eles estavam fazendo na cena melhorou minha forma de interação. Por outro lado, me deixou mais insegura pois notei que minha performance estava aquém do que eu achava”.

Daniela Zendersky: “Fez grande diferença. quando assistimos de fora é possível perceber ou até mesmo abrir a visão para a criação de mais detalhes. Achei de suma importância é uma grande ajuda”.

Diogo Trindade Fois: “Totalmente. Tenho uma percepção do que faço bem diferente da realidade. É interessante ver o quanto o nervosismo e a pressão afetam meu corpo, minha voz, etc. Ter a possibilidade de assistir uma performance minha é de extrema importância para um aprimoramento e percepção”.

Guilherme Tavares Raposo: “Sim. Quando eu consigo me ver filmado, eu me vejo por um olhar diferente, um ponto de vista diferente, e com isso é possível analisar a performance, encontrar pontos positivos e pontos de melhoria que não tinham sido identificados, ainda”.

Helena Macedo: “A experiência me ajudou a perceber melhor como o meu corpo estava respondendo aos meus comandos, nem sempre exatamente como eu imaginava. Assim me ajudou a buscar meios de ativar os lugares que eu queria”.

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: “Eu fui filmada apenas nas aulas grupais. Como eu sou iniciante, não tive *coaching* teatral, apenas aulas de canto individuais. Mas eu adoraria que a minha banca do final de semestre tivesse sido filmada”.

Nádia Pereira Branisso: “Sim. Eu não acho que tenha facilidade em saber que estou sendo gravada em vídeo. as vezes a ansiedade, a exposição perante aquilo me deixa um pouco mais vulnerável. Eu acredito que é positivo assistir uma gravação mesmo que tenha muitas auto críticas e julgamentos. Nem sempre é fácil se ver ainda mais quando sabe-se que aquilo não era o melhor que fez ou que foi algo negativo. Tenho que aprender a ver melhor o vídeo como um meio de autoconhecimento e não de punição. a partir do momento em que se entende o

que acontece com o corpo, com a voz e outras coisas, a performance melhora e deixa-nos mais abertos a se entregar, a aceitar os erros, a lidar com os medos, os limites, a julgar menos, a se expor com mais tranquilidade”. Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Sim. Eu gravo meus ensaios (não com muita frequência, mas gravo) para poder assistir e analisar. Quando dou *coachings* faço questão de gravar o antes e o depois para mostrar a evolução para os alunos (além de poder mostrar no vídeo os pontos que eu acho que precisam ser melhorados). Alguns alunos não possuem uma boa autocrítica, mas eu insisto que eles vejam e aprendam a se criticar pois acredito que eles precisam utilizar desta ferramenta”.

Anônima: “Muita diferença. É maravilhoso por assistir a apresentação ou ensaio. Tive um *coaching* com você, para apresentação do teatro musical e no final foi gravado. Foi muito proveitoso, pois enquanto estamos fazendo não percebemos muitos vícios e erros, pois deixamos a energia fluir e às vezes fica sujo ou repetitivo. Depois assistindo o vídeo, pude ajustar e melhorar muitas coisas”.

Thais Uessugui: “Sim. Venho me filmando há algum tempo enquanto canto e já consegui corrigir várias coisas que considero prejudiciais à minha técnica ou mesmo esteticamente ruins”.

Você acredita que o grande acesso às redes sociais e de relacionamento VIRTUAL tem alterado as relações interpessoais REAIS? Por quê?

Ana Beatriz de Freitas Ferreira: “Sim. O contato é maior virtualmente, frente a frente há um distanciamento visível. Há a criação da ilusão da proximidade, pois devido ao fato de estar "próximo virtualmente" de alguém tem se a impressão de que não é necessária uma visita ou uma aproximação real, o que distancia as pessoas”.

Anônima: “Depende, acredito que com o aumento do uso de rede sociais e a facilidade na conexão com a *internet* as pessoas sempre estão olhando whatsapp e as vezes mais interessados nas conversas virtuais (pq elas sentem que precisam responder em tempo real) do que com as pessoas em volta. Por outro lado a *internet* pode criar novos assuntos e trocas de informações entre as pessoas”.

Bruno Vaz de Mello Magalhães: “Sim, pois muitas vezes as pessoas deixam de conversar para mexer no celular. Ontem mesmo eu comeci a responder este questionário numa mesa de bar com a presença de apenas dois melhores amigos. Fui repreendido”.

Carlos Joel Tavares da Silva: “Sim, ele tem complementado essas relações dando uma nova possibilidade de contato entre as pessoas”.

Anônimo: “Sim. Tanto para pior quanto para melhor. Por exemplo, os amigos que moram próximos às vezes se veem com menos frequência, pois as interações virtuais acabam substituindo as interações reais; por outro lado, as redes sociais são ferramentas importantes para manter contato e de certa forma "participar da vida" de parentes que vivem em outras cidades”.

Cynthia Borges Camimura: “Sim. Relacionamento requer esforço, intenção. As relações virtuais são fáceis, acessíveis. Vc tem necessidade de se conectar com as pessoas e acaba falando virtualmente com quem estiver disponível. Além disso, protegido pela virtualidade podemos agir de forma que não teríamos coragem pessoalmente ou que não faríamos pessoalmente, criando outra interpretação de si mesmo”.

Guilherme Tavares Raposo: “Sim. A *internet* me possibilita ter contato com algumas pessoas mesmo quando eu não posso estar com elas fisicamente, tanto amigos que moram na mesma cidade que eu mas também tem uma agenda cheia, como amigos que moram em outras cidades com quem o contato pessoal é bem difícil! Por outro lado, algumas pessoas tendem a ficar com a cara no celular, tendo conversas virtuais enquanto poderiam estar aproveitando uma interação real. Talvez isso tenha a ver com o fato de que, na *internet* e nas redes sociais a gente mostra o lado da gente que a gente quiser, vc pode construir a sua mascara com facilidade e, consequentemente, ter uma grande aprovação social”.

João Victor Gusmão da Silva: “Sim, com a velocidade com que as coisas se resolvem com a *internet*, acredito que as pessoas tenham buscado inconscientemente essa mesma velocidade para resolver suas questões pessoais, mesmo quando elas não têm qualquer relação com meios tecnológicos”.

Anônima: “Sim, a medida que aproxima pessoas que jamais teriam contato se não fosse pela rede e propicia um diálogo mais fácil, espontâneo e abrangente do que conseguiríamos ter em apenas alguns momentos pessoalmente. Por outro lado, dificulta uma imersão no outro, limita a intimidade pessoal e não proporciona o desenvolvimento da leitura da comunicação não verbal”.

Laura Noletto: “Sim, porque as pessoas não demonstram muito suas emoções quando se comunicam pela *internet* e acabam se afastando um pouco na "vida real". Acredito que tenha prejudicado em relação à paciência das pessoas nas suas relações e aumentado a vontade de saber sempre o que o outro está fazendo através das redes sociais”.

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: “Não tenho dúvidas disso. A *internet* permeia as relações sociais e o modo como as pessoas se expressam e se comunicam. Mesmo pra quem não quer ou não pode ter acesso à *internet*, essas transformações sociais com o uso da *internet* acabam provocando alguma influência direta ou indireta na vida e na rotina, nos hábitos da maioria dos indivíduos que compõem essa sociedade. Só não se afeta quem vive (ou tenta viver) isolado”.

Nádia Pereira Branisso: “Sim. Perde-se o contato do olho do olho. Nem sempre as pessoas podem estar sendo sinceras naquilo que elas dizem. O corpo diz muito dos nossos sentimentos e ele é deixado de lado. Com o contato virtual perde-se as experiências reais de entender melhor o outro”.

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Sim. Aproxima quem está longe, mas distancia quem está perto. Às vezes damos mais atenção a quem nos procura remotamente do que pessoalmente pois, quem está na nossa frente, pode ver que estamos ocupados, quem está longe não vê”.

Anônima: “Com certeza. As pessoas se tornam mais frias e as relações superficiais. Tudo pode ser resolvido pelo celular ou aplicativo e dificilmente entremos em contato de fato com alguém para pedir ajuda ou conversar. Em encontros presenciais é nítido a impessoalidade e como todos precisam estar conectados, postando fotos no facebook, ou seja, continuem conectados virtualmente ao invés de curtir o momento”.

Thaine Santos da Silva: “Acredito que sim, mas não exageradamente. As pessoas ficam muito no celular e na *internet*, porém acredito que quem já não era muito sociável continua não sendo e quem era não deixa de se encontrar com as pessoas pra ficar no mundo virtual. Hoje em dia vivemos numa correria muito grande, com trabalho, cursos e etc, as redes sociais estão ajudando pra que o contato entre as pessoas seja mais frequente mesmo que não fisicamente junto”.

Thaís Maciel Barros: “Sim. As coisas sempre mudam com o avanço da tecnologia. Não é de todo ruim, mas às vezes sinto que algumas pessoas não conseguem se desconectar nem mesmo quando necessário. De qualquer forma, pela *internet* conheci muitos amigos com gostos em comum e pude expandir minhas relações”.

**Você costuma filmar ou fotografar shows, espetáculos e grandes eventos que costuma ir? Como você encara essa prática tão corriqueira em nossa contemporaneidade?**

Ana Beatriz de Freitas Ferreira: “As vezes sim. Registro momentos específicos para recordar, não o tempo todo igual costumam fazer. As pessoas perdem o momento tentando registrá-lo”.

Ana Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro: “Não. Gosto de me concentrar no espetáculo e não de ficar mostrando para os outros que estou lá”.

Anna Noceti de Lima Camara: “Raramente. Eu prefiro aproveitar o momento e costumo registrar o antes e depois, como a entrada do evento, hall do teatro, etc.”.

Anônima: “Eu nao filmo e nem fotografo, eu nao gosto, parece q você esta assistindo o espetáculo por uma câmara, de que adianta ir ver de perto e ficar filmando? Eu nao gosto dessa prática, imagino que um espetáculo deva ser apreciado por inteiro”.

Anônima: “Não. Acho desrespeitoso, atrapalha que está assistindo em volta e se for uma apresentação ao vivo também atrapalha quem está em performance”.

Diogo Trindade Fois: “Não. Filmar ou fotografar shows demanda atenção, o foco em filmar tira o foco da atração, a tornando pouco aproveitada. Permite ter a recordação mas limita a forma de aproveitar a atração”.

Giordana Farnese: “Dependendo do evento sim, mas quando é pedido para não fazer isso eu respeito. Eu acho maravilhoso todo mundo ter acesso tão livre a tudo, mas entendo os profissionais que preferem não”.

Guilherme Tavares Raposo: “De vez em quando. Não é algo corriqueiro. Por um lado acho positivo, uma vez que aquele evento tão marcante pode ser revivido por meio da filmagem. Por outro lado, as pessoas, de um modo geral, ainda não sabem como fazer isso de um jeito respeitoso, e muitas vezes atrapalham tanto os outros espectadores como os artistas com essas filmagens”.

Helena Macedo: “Gravo apenas pequenos trechos quando acho o ambiente seguro para estar com o celular na mão e quando permitido. Quando feito em exagero, e sem respeito, acho que prejudica a experiência”.

João Victor Gusmão da Silva: “Sim, faço rápidos registros. Acho incoerente pessoas que pagam para assistir algo e perdem tempo filmando, sendo que muitas vezes nem voltam a assistir o que filmaram, então não aproveitam nem a produção ao vivo nem a gravação”.

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: “De jeito nenhum!!! Acho a maior falta de educação e desrespeito com os artistas que estão trabalhando e com a plateia, que está em busca de uma conexão com o espetáculo. É como se a gente chegasse ao clímax emocional de uma peça teatral, por exemplo, e alguém resolvesse ir ao palco, cutucar os atores e perguntar quantas horas de ensaio eles levaram pra montar aquela cena. Estou exagerando, é claro, pra mostrar que, se alguém precisa registrar um espetáculo, deve ser silencioso e invisível!!!!”.

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Fotografo apenas antes ou depois. Durante prefiro apreciar. Acho estranho pessoas filmando o que poderiam encontrar no YouTube com melhor qualidade (ex.: fogos de artifício na Disney) e raramente vejo uma pessoa vendo um vídeo que gravou mais de uma vez. Se vai ver uma vez só, porque não ao vivo?”.

Anônima: “Não costumo. Em relação a fotos sou muito tranquila. Eu realmente posto algo que me agrada. Geralmente saio com amigos e nunca lembro de tirar fotos. No início deu vontade de entrar nessa "corrente", mas refleti e vi que o importante é aproveitar o momento com as pessoas e o registro de uma foto é apenas adicional”.

Thaine Santos da Silva: “Não costumo filmar nem fotografar, me incomoda muito as pessoas que perdem o momento de aproveitar o que está acontecendo pra ficar filmando, sem contar que atrapalha a visão de quem está atrás”.

Thaís Maciel Barros: “Sim. Normalmente, filmo para o Snapchat algumas coisas da minha vida como shows, mas não o tempo inteiro. Talvez um vídeo ou dois de 10 segundos, pois acredito em aproveitar o momento. Os vídeos são para recordação”.

### Você se considera um viciado em *internet*? Por quê?

Ana Beatriz de Freitas Ferreira: “Sim. Pois é a primeira coisa que eu faço quando acordo”.

Ana Rogéria Ventura de Carvalho Paes Ribeiro: “Sim. A maioria das comunicações e operações bancárias que faço é pela *internet*. Fico perdida quando estou sem *internet*”.

Anna Noceti de Lima Camara: “Não, mas muito dependente. Se está ao meu alcance, uso muito, mas não tenho problemas em não ter acesso”.

Anônima: “Não, porque não sinto a necessidade de estar conectada todo o tempo, normalmente se não tiver wifi nos locais dificilmente ligo o 3g so se for necessario como precisar de um endereço ou alguma informação, se tiver com meus amigos, por exemplo, prefiro ate deixar desligado”.

Anônima: “Sim, estou sempre conectada e de olho no que está sendo postado”.

Bruno Vaz de Mello Magalhães: “Sim, porque estou sempre conectado mesmo quando não tenho um objetivo específico para estar na *internet*”.

Anônimo: “Não. Considero o uso moderado, e paro quando tenho algo a fazer”.

Cinthia Borges Camimura: “Sim. Porque eu tenho tentado diminuir o tempo que passo conectada, mas com grande dificuldade. Tenho procurado sair sem o celular ou deixá-lo descarregar, pois de outra forma não consigo me desconectar”.

Daniela Zendersky: “Não viciada, por que consigo passar o dia sem mexer. Mas uso com muita frequência e sei que se não manear posso acabar exagerando”.

Diogo Trindade Fois: “Sim pois utilizo da *internet* para a maioria das minhas atividades diárias”.

Giordana Farnese: “Sim, porque é algo que eu faço uso todos os dias, sem exceção e a falta dela me gera ansiedade”.

Guilherme Tavares Raposo: “Não me considero viciado, mas a *internet* é parte integral da minha vida, assim como meu carro. São duas ferramentas presentes e que eu utilizo todos os dias”.

Helena Macedo: “Sim, porque tenho dificuldade de passar dias sem estra conectado”.

João Victor Gusmão da Silva: “Sim, porque para um fim ou para outro (dentre os citados acima), estou constantemente acessando o celular”.

Anônima: “Não. Realizo atividades práticas e uso a tecnologia como acessibilidade e para ter mais tempo, conforto, informação”.

Laura Noletto: “Não, porque apesar de gostar de estar conectada, consigo ficar sem *internet* sem me incomodar quando preciso”.

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: “Sim. A *internet* está presente em todos os aspectos da minha vida! Dificil se desconectar”.

Anônima: “Quase. Eu conseguiria ficar sem por um período curto, tipo 1 semana. Mais do que isso acho difícil, levando em consideração que todas as outras pessoas estão usando, menos eu. Perderia a forma rápida de me comunicar mas também não seria impossível”.

Maria Cecília Lenzi Nunes: “Não sei. Gosto de usar pra falar com as pessoas, e que as vezes não posso está perto delas. E fico falando através da *internet*...Também uso para os aplicativos de foto e etc. E até para estudar sobre algo que eu precise ou queira. Mas as vezes ficamos muito tempo, e isso se torna um vício”.

Mayra Del Duca de Almeida Serra: “Não. Considerarei que fico ligada o tempo inteiro porque o celular Eta comigo o tempo todo, com *internet*. Mas deixo no silencioso e só checo *Whatsapp* e mensagem quando quero porque acho o barulho ou a vibração enlouquecedores”.

Nádia Pereira Branisso: “Sim. A maioria das minhas coisas eu faço pela *internet* - seja estudos pessoais e jogos. Considero viciada pelo tempo que passo na *internet*”.

Priscila Tavares; “Não. Acho que utilizo a *internet* da maneira natural que o mundo de hoje permite”.

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: “Sim, pois não consigo imaginar minha vida sem”.

Anônima: “Atualmente me considero um pouco viciada em redes sociais e *Whatsapp*, pois sinto falta quando estou sem”.

Anônima: “Não. Consigo me desconectar nos momentos em que não preciso utilizar *internet* ou em momentos inapropriados (aulas, durante estudos, etc.)”.

Thaine Santos da Silva: “Não, uso mais no trabalho e quando estou em casa não chego a ficar mais de uma hora na *internet*”.

Thaís Maciel Barros: “Sim. Porque estou sempre em contato com meus amigos do Brasil todo e minha família. Além disso, é a forma mais eficiente de divulgação do meu trabalho literário, que faço pelo YouTube”.

Thais Uessugui: “Sim. Qd alguma coisa acontece não tenho acesso a *internet* é necessária uma adaptação”.

## 2º semestre de 2016 - Alunos da ETMB

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/inRw1G>

Ao total, 33 alunos, dos 15 aos 53 anos, responderam o questionário *online*:

Áquila de Macedo Salustiano Silva, 25 anos  
 Barbara Horrana Ribeiro de Souza, 22 anos  
 Bruna Gabriela S. G. dos Santos, 19 anos  
 Bruno Vaz de Mello Magalhães, 28 anos  
 Camila Damasceno Torres, 20 anos  
 Catherine Zilá Ferreira, 25 anos  
 Daniel Lenzi Nunes, 19 anos  
 David Ross Santos, 28 anos  
 Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos, 20 anos  
 Diogo Trindade Fois, 26 anos  
 Isabela Simão Dias Chaves, 16 anos  
 Isadora Rosendo Pedreira, 16 anos  
 João Lucas Lourenço , 26 anos  
 João Paulo Fernandes Vieira, 34 anos  
 Karin Richter Caldas, 53 anos  
 Karolina Silva de Castro, 31 anos  
 Larissa Pacce, 38 anos  
 Laura Noletto, 15 anos  
 Leonardo Bastos Santos, 28 anos  
 Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves, 30 anos  
 Maíra e Silva Pereira Santiago, 27 anos  
 Mayra Del Duca de Almeida Serra, 35 anos  
 Nádia Pereira Branisso, 32 anos  
 Olivia Orthof, 23 anos  
 Rafael Fernandes da Silva Oliveira, 34 anos  
 Rômulo Mendes de Araújo Rocha , 28 anos  
 Simone de Oliveira Mariano, 23 anos  
 Stella Hadassa Ferreira França, 21 anos  
 Tania Maria de Souza, 49 anos  
 Thaine Santos da Silva, 29 anos  
 Thais Uessugui, 38 anos  
 Victor Eduardo M Castelo, 37 anos  
 Yasmin Suassuna Lacerda de Vasconcelos, 15 anos

Escolaridade:

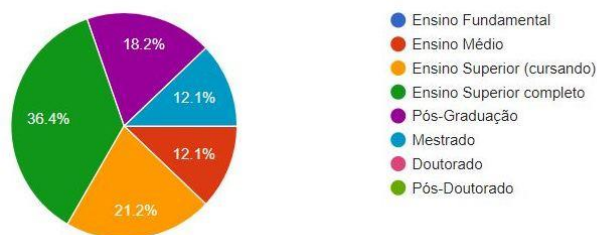


Figura 54 - Nível de Escolaridade - alunos ETMB - 2º/2016

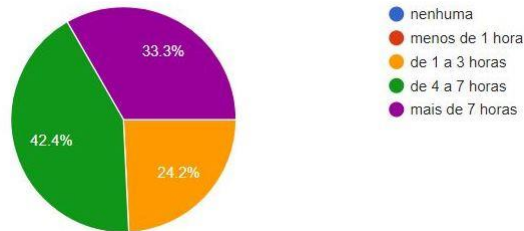


Quantas horas por dia você fica conectado à *internet*?



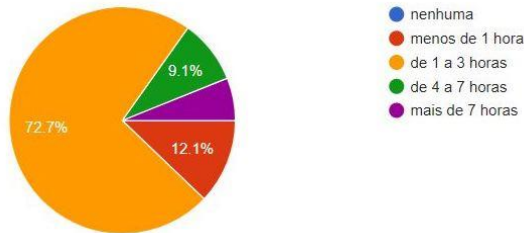
**Figura 55 - Quantas horas por dia se conecta à *internet* - alunos *ETMB* - 2º/2016**

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?



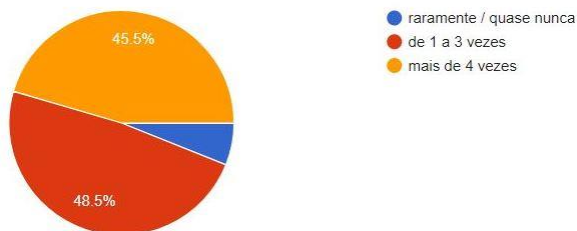
**Figura 56 - Horas/aulas presenciais - alunos *ETMB* - 2º/2016**

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?



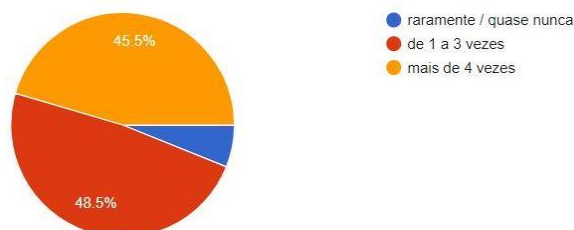
**Figura 57 - Horas semanais - estudo individual - alunos *ETMB* - 2º/2016**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?



**Figura 58 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos *ETMB* - 2º/2016**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?



**Figura 59 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos ETMB - 2º/2016**

Qual meio você mais utiliza para se conectar à *internet*?

84.8% - celular, 6.1% - desktop (casa), 9.1% - outros

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

90.9% sim e 9.1% não

Você já utilizou de gravações ou filmagens realizadas por outras pessoas para estudar algo que você não esteve presente no momento em que foi passado?

97% - sim, 3% - não

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?

97% - celular, 3% - notebook

Você se considera um viciado em *internet*? Por quê?

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Não. Apesar de estar conectado o dia inteiro, eu consigo passar um dia sem *internet*".

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Não me considero um viciado, hoje muita coisa depende do acesso à *internet* na rotina, facilita as coisas. Entretanto consigo, caso seja necessário, ficar de férias ou em outros momentos sem a *internet*, inclusive é uma sensação muito boa o silêncio e calma de não ter que estar conectado o dia todo e até mesmo ter ansiedade ou dependência dos aparelhos eletrônicos".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "Um pouco, por me sentir inquieta quando não tenho acesso à web".

Bruno Vaz de Mello Magalhães: "Sim. Porque todas as minhas atividades eu resolvo através da *internet*. E porque estou sempre conectado às redes sociais".

Camila Damasceno Torres: "Não, porque quando estou sem *internet* consigo continuar minha vida normal".

Catherine Zilá Ferreira: "Não me considero viciada, mas acredito que passo mais tempo do que deveria. Talvez se não ficasse tanto tempo conectada procuraria outras atividades".

Daniel Lenzi Nunes: "Pode se dizer que sim. Estou sempre conectado em qualquer lugar onde eu vou, mas também sei quando devo evitar. Na maioria das vezes uso *internet* quando estou sozinho, mas quando estou com os amigos e família quase sempre deixo o celular de lado para aproveitar do momento. Acho importante ter uma relação mais presente com pessoas que eu me importo".

David Ross Santos: "Não. Apenas utilizo devido ao meu trabalho ser diretamente relacionado a isso".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Sim. Porque eu vivo com o celular perto de mim, até quando eu tomo banho. Assim, eu consigo ficar longe e um tempo sem mexer, mas é pouco e não é todo dia".

Diogo Trindade Fois: "Não. A *internet*, em grande parte, é mais utilizada para fins úteis do que para gastar tempo".

Anônima: "Sim. Porque muitas atividades do meu dia a dia dependem da *internet* e eu a utilizo todo dia".

Isadora Rosendo Pedreira: "Não, porque mesmo que eu a utilize muito eu consigo ficar sem utilizar e não me sentir menos capaz de algo por isso".

Anônimo: "Sim. Sou totalmente dependente da *internet*. Utilizo a *internet* para assuntos mais sérios como; trabalho, transações bancárias e comunicação com a família. Além de assistir às minhas séries e filmes favoritos".

Anônimo: "Sim, pois considero difícil ficar sem acessá-la durante o dia, apesar de não ficar muito tempo".

Larissa Pacce: "Sim. Porque resolvemos muitos assuntos pela *internet* e porque estou conectada todos os dias".

Laura Noletto: "Não, porque apesar de usar a *internet* com frequência, não dependo dela para realizar minhas atividades do cotidiano e não me sinto mal se não puder utilizá-la".

Leonardo Bastos Santos: "Não, por que uso *internet* como ferramenta".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Não, pois prefiro o contato presencial com as pessoas e serviço".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Não me considero viciada porque eu consigo largar a *internet* sempre que quero me concentrar em alguma coisa como estudo ou trabalho".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Não. Na verdade não tenho muita paciência, redes sociais são meio perda de tempo. Gosto de tirar dúvidas no Google, jogar jogos, assistir Netflix".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Grande parte da minha comunicação é através da *internet*".

Anônima: "Sim, dependo dela para trabalhar".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Não, pois já fiquei uma semana sem e achei foi bom".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. Tudo que eu faço está ligado à ela. Não me sinto um viciado. Mas também me consideraria hipócrita se dissesse não depois das minhas respostas às questões anteriores".

Simone de Oliveira Mariano: "Sim, porque estou conectada todo o tempo e resolvo praticamente tudo pela *internet*".

Anônima: "Não. Porque consigo ficar alguns períodos sem *internet*".

Tania Maria de Souza: "Não. Uso como ferramenta mas posso viver sem ela".

Thaine Santos da Silva: "Não, pois consigo usar para lazer e para necessidades pessoais mas sempre sem exagero".

Thais Uessugui: "Sim. Qd não estou conectada sinto que estou perdendo alguma coisa".

Victor Eduardo M Castelo: "Não. Se eu ficar sem *internet* a vida segue do mesmo jeito".

Yasmin Suassuna Lacerda de Vasconcelos: "Sim. Porque dependo do meu celular/*internet* para muitos hábitos diários, tanto pessoais, como acadêmicos e para lazer próprio".

**Você acredita que o grande acesso às redes sociais e de relacionamento VIRTUAL têm alterado as relações interpessoais REAIS? Por quê?**

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Sim. É mais fácil se expressar virtualmente mas isso não significa que o que seja mostrado no mundo virtual, seja o que a pessoa realmente é".

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Sim, hoje em dia as relações são mais fáceis com as redes sociais, mas o contato face a face diminuiu bastante. O envolvimento na vida do outro passou a ficar superficial, há pessoas que só lembram do seu aniversário e te parabenizam porque o Facebook as lembram, inúmeras pessoas que nem mesmo são seus amigos falam com você. Entretanto se não houvesse essa ferramenta, provavelmente só aqueles que realmente possuem uma relação de intimidade maior se lembraria e desejariam votos sinceros a você. É complicado, acredito que é bastante facilitadora as trocas de mensagens virtuais, entretanto é preciso saber diferenciar o mundo virtual e a realidade".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "Sim. Acredito que as pessoas tem se distanciado e que as relações são extramamente superficiais hoje em dia. Tudo é pautado no básico e educado sem explorar as outras minúcias da vida".

Bruno Vaz de Mello Magalhães: "Sim. Creio que as pessoas se tornaram mais individuais e mais fechadas no mundo pessoal e virtual do que na troca pessoal".

Camila Damasceno Torres: "Sim, as pessoas têm menos contato cara a cara e conversam mais pelas redes sociais. Assim elas costumam ter mais tempo pra pensar no que falar".

Catherine Zilá Ferreira: "Sim, acredito que as pessoas estão cada vez mais distantes e sozinhas, por mais "amigos" que tenha em redes sociais - é um mundo onde "um like" está sendo mais valorizado que um abraço. Essas relações reais e pessoais estão se tornando momentos mais raros, estamos deixando de aproveitar o que realmente é real e importante por passarmos tempo demais conectados. Não é raro vermos uma mesa de amigos em alguma lanchonete, por exemplo, e todos conectados, mexendo nos respectivos celulares, ao invés de conversarem entre si pessoalmente e aproveitar esse momento de confraternização".

Daniel Lenzi Nunes: "Acredito que tudo em excesso é ruim. Mas pode-se usar as redes sociais para ter um contato maior com a pessoa, conversando por mensagens, áudios, vídeos. Acredito que isso ajuda a manter um relacionamento mais presente com a pessoa. Mesmo que não seja fisicamente, você se sente por perto".

David Ross Santos: "Sim, positivamente e negativamente. A forma de se conectar com alguém de maneira tão fácil (vantagem) acaba por colocar o contato humano de lado (desvantagem)".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Sim. As pessoas hoje são mais próximas das pessoas que estão do outro lado da tela do que daquelas que estão no seu lado. Então, normalmente conversa com alguém no *Whatsapp*, mas não faz uma nova amizade. Observa menos a rua, as pessoas ao redor, porque está de cabeça baixa olhando para o celular".

Diogo Trindade Fois: "Sim, as redes de relacionamento virtual levaram as pessoas a procurarem pessoas muito mais baseadas na estética do que em personalidade (que é mais complicada de ser transmitida virtualmente), fazendo das relações mais superficiais. Tanto pelo "conhecer alguém" já no intuito de se relacionar quanto pelos "filtros" estéticos desenvolvidos".

Anônima: "Sim. As pessoas não se comunicam como antes e isso tem dificultado essas relações."

Isadora Rosendo Pedreira: "Sim, as pessoas estão tão conectadas com o contato virtual que perdem habilidades de comunicação pessoal".

Anônimo: "Sim. As pessoas hoje têm problemas em se comunicarem e se relacionarem pessoalmente. Muitos agem de forma diferente nas redes sociais e tem dificuldades em um relacionamento verdadeiro fora da *internet*".

Anônimo: "Sim. As pessoas não telefonam mais pras outras. A paquera online é chata, uma vez que a preguiça generalizada impede/dificulta um encontro cara a cara".

Karin Richter Caldas: "Sim. As relações tem menos qualidade e estão em maior quantidade. Podemos nos relacionar com inúmeras pessoas com quem não poderíamos ter sem *internet* e redes sociais".

Karolina Silva de Castro: "Sim. As pessoas fazem menos questão de estarem juntas, de falarem umas com as outras".

Larissa Pacce: "Sim. As redes sociais podem ao mesmo tempo nos aproximar de pessoas que estão distantes e com quem, que de outra forma, não teríamos contato, como também nos afastar dos que estão próximos, ao desviar nossa atenção e ocupar nosso tempo".

Laura Noletto: "Sim, porque as pessoas geralmente sentem mais facilidade em se comunicar no "mundo virtual". Acho que elas estão mais próximas quando usam a *internet* e mais distantes quando estão se comunicando na "vida real"

Leonardo Bastos Santos: "Sim, acho que afeta as relações interpessoais, pois vejo que as pessoas deixam de socializar com pessoas que estão próximas fisicamente para falar com pessoas distância via redes sociais. O que imagino que possa causar uma ansiedade ou desconforto nas relações reais".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Sim, pois a minha impressão é que a *internet* está sempre presente mediando as relações e parece que se não está presente, as pessoas não sabem se relacionar."

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Sim, acredito que agora com a facilidade de conversar diariamente, as vezes achamos desnecessário combinar encontros reais".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. As amizades são superficiais. Pessoas que curtem suas fotos no Facebook, mas mal falam com você na vida real".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Perde-se um pouco o contato das emoções. Se não há uma visualização da pessoa, perde-se o que de fato a pessoa transmite. Nem sempre ela pode estar sendo sincera. O corpo fala muito pelas pessoas. Perde-se o contato físico que é importante para o dia a dia. A comunicação virtual não é a mesma coisa que a comunicação olho no olho".

Anônima: "Sim, acredito que nossa geração tenha cada vez menos sensibilidade e inteligência emocional diante de situações sociais complexas".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Sim. O relacionamento virtual faz com que tenhamos menos necessidade do relacionamento presencial."

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. No meu caso, as relações virtuais, muitas vezes, são suficientes. Deixo de visitar familiares e amigos. O contato virtual supre algumas necessidades. Existem algumas pessoas que mesmo estando com alguém não saem do celular. Não conseguem ter uma conversa sem interromperem o assunto para checar o que está sendo dito no Facebook".

Simone de Oliveira Mariano: "Sim, as pessoas têm mudado sua forma de interagir e acho que isso tá diretamente ligado ao uso constante da *internet*. Estão conectadas o tempo todo com o mundo e não se conectam diretamente com quem está Na sua frente".

Tania Maria de Souza: "Sim. Encurtou distancias e muitas vezes se complementa relações reais quando o elemento distancia esta presente".

Thaine Santos da Silva: "Não, mesmo as pessoas usando a *internet* para muitas coisas, o encontro pessoalmente ainda é maior".

Thais Uessugui: "Sim. Acredito que a fantasia da vida perfeita (do Instagram) ou a liberdade de expressão que os outros meios de comunicação virtual oferecem afeta diretamente as relações reais. Ao vivo não dá pra disfarçar a imperfeição da vida normal e as opiniões terão que ser justificadas num diálogo, o que não ocorre no mundo virtual".

Victor Eduardo M Castelo: "Sim. A rede finge uma conexão que não existe. No fim das contas estamos mais desconectados, menos verdadeiros, fingindo uma vida para que deem curtidas. "Make a selfie, fake a life", li hoje em algum lugar. Acho que é bem isso".

Yasmin Suassuna Lacerda de Vasconcelos: "Sim. Porque as pessoas tornam-se mais próximas uma das outras. Ademais, elas podem expor mais suas ideias e seus hábitos diários na *internet*".

Você costuma filmar ou fotografar shows, espetáculos e grandes eventos que costuma ir? Como você encara essa prática tão corriqueira em nossa contemporaneidade?

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Não! Atrapalha muito, além de tirar a atenção dos artistas, tira a atenção dos espectadores. Mas nada pior que barulho de celular tocando durante o espetáculo...".

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Sim. Considero importante registrar eventos da minha vida, seja com pessoas que gosto, seja em momentos que me fazem feliz. Amo reviver antigos momentos através de fotos e vídeos".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "As vezes. Alguns momentos vale mais a pena viver do que registrar. Invariavelmente a gente acaba perdendo detalhes interessantes quando tentamos, por exemplo, filmar e assistir algo ao mesmo tempo".

Bruno Vaz de Mello Magalhães: "Não faço, mas não vejo problemas em quem faz se houver bom senso".

Catherine Zilá Ferreira: "Tiro algumas fotos e filmo, mas em geral não perco muito meu tempo gravando esse momento, prefiro aproveitar a oportunidade para "curtir de verdade" o show. Pra mim, não faz sentido ir assistir a uma peça ou show pela tela de um celular ou por fotografias".

Daniel Lenzi Nunes: "Depende, se for algo que seja muito importante e esperado por mim dificilmente irei pegar no celular, por que eu gosto de aproveitar cada segundo do momento e não perder nem um segundo. Mas se for algo que não seja muito importante, como uma festa... não vejo problema de fazer um vídeozinho e tirar umas fotinhas. Claro, tudo moderadamente, nada de passar o evento todo filmando. E se estiver com os amigos, uma foto pra guardar o momento já é suficiente. Normalmente quando estamos com os amigos gostamos de relembrar os momentos depois rindo e se divertindo".

David Ross Santos: "Não. Acho que as pessoas esquecem de aproveitar os momentos vividos para filmar. Óbvio que registrar sempre é bom e importante para as lembranças no futuro, mas de maneira geral acredito que a maioria dessas pessoas esquece de aproveitar o momento".

Anônima: "Sim. Como uma maneira de guardar uma lembrança do evento".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Só às vezes. Depende de onde estou, eu gosto de gravar as coisas quando outra pessoa não está fazendo, se alguém já está filmando eu aproveito o momento e a experiência. Mas assim, eu acho normal e tranquilo gravarem algo, principalmente no Snapchat, porém acredito que já existiu uma época que isso devia ser considerado bizarro".

Diogo Trindade Fois: "Não, acho que isso impede um pouco de aproveitar o show /espetáculo em si".

Anônimo: "Apenas um trecho para registrar. Acho bizarro todos filmarem e não curtirem o concerto/show ao vivo. Fica a impressão de que alguns pagam para filmar o show".

Karin Richter Caldas: "Tiro algumas fotos. Acho ridículo filmar espetáculos em vez de aproveitar o momento. As luzes e conversas me irritam".

Karolina Silva de Castro: "Muito de vez em quando. Prefiro curtir o momento ao invés de assistir através da tela do celular/câmera".

Anônimo: "Não costumo. Gosto de apreciar e registrar na memória aquele momento, e não de perder o tempo procurando a filmagem ou a foto perfeita. Acredito que muito do momento e das "memórias" são perdidas naquele instante em que o importante é se obter a "selfie perfeita" ".

Larissa Pacce: "Não. Prefiro curtir plenamente o momento, vibrar, dançar, cantar junto com o artista, me emocionar. Quando filmamos, vemos a cena por meio de uma tela, e essas emoções são vividas menos plenamente. Ou seja, perde-se justamente a riqueza de ver o espetáculo ao vivo. Raramente filmo".

Leonardo Bastos Santos: "As vezes, acho legal poder rever uma música ou um momento especial depois de um show, porém ao filmar ou fotografar um pouco da experiência do momento é perdida".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Não, pois acho falta de respeito com os artistas e o público".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Não costumo fazer isso, acho que eu perco a emoção real do evento se eu ficar filmando e fotografando. E além disso, sei que sempre vai ter alguém que filmou e eu vou poder encontrar na *internet*...".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Não filmo, nem tiro fotos. Se estiver liberado pelo espetáculo, talvez tire uma ou duas e filme um trechinho. A luz do celular na plateia me incomoda quando estou assistindo algo".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Não. Prefiro ver ao vivo. Mas entendo que tenha gente que gosta de registrar".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. É uma forma de mostrar aos outros que estive em determinado lugar".

Simone de Oliveira Mariano: "Não costumo fotografar e filmar esse tipo de coisa. Gosto de viver o momento e o registro não se faz tão importante. Faço fotos antes ou pós shows e espetáculos. Acho importante vivenciar o momento, as imagens a serem feitas não podem sobrepor a vivência".

Anônima: "Sim. Sinto que, ao filmar, estou documentando um momento, para preservá-lo na memória."

Tania Maria de Souza: "Não costumo. As pessoas hoje estão tão preocupadas dizer que estiveram em um lugar que esquecem de viver o local e o momento. Mostrar aos outros, muitas vezes em caras e bocas vazias, qualquer coisa virou símbolo da sociedade do espetáculo ... Cada vez mais as pessoas querem ser paisagem..."

Thaine Santos da Silva: "Às vezes algum pedaço de música no show ou algo do tipo. Eu acho muito irritante quem faz isso o tempo todo, pois além de realmente viver o que está acontecendo, ainda atrapalha quem está atrás".

Thais Uessugui: "Eu acho que as pessoas perdem o momento vivido tentando eterniza-lo... O registro tem seu valor, claro, mas acredito ser mais importante viver aquele momento ao vivo".

Victor Eduardo M Castelo: "Não. As pessoas deveriam aproveitar melhor o momento".

**Você acha estimulante o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas? Por quê?**

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Sim, porque é incrível o acesso que você pode ter a pessoas que estão do outro lado do mundo e aprender com elas".

Catherine Zilá Ferreira: "Sim, acho válido. Pessoalmente ajuda muito na hora do estudo ou de rever coisas que foram passadas. Mas acho que temos que tomar muito cuidado para não usar essa tecnologia de "muleta", uma aula presencial é muito melhor aproveitada do que um vídeo".

Daniel Lenzi Nunes: "Acho ótimo, pois consigo lembrar tudo o que foi passado e também posso compartilhar com os outros colegas".

David Ross Santos: "Sim. Pois permite o autodesenvolvimento de uma forma mais eficaz".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Sim. Porque quando eu vejo algum conteúdo gravado, fico animada quando assisto e lembro como foi tudo na hora da aula. Aí acabo com vontade de ensaiar mais".

Diogo Trindade Fois: "Sim, elas substituem as anotações em caderno e facilitam muito o armazenamento de conteúdo para o estudo".

Isadora Rosendo Pedreira: "Sim, porque abre para outros contextos e pesquisas".

Karin Richter Caldas: "Sim, porque ajuda na fixação de coreografias e músicas e serve para auto avaliação".

Karolina Silva de Castro: "Sim, pois possibilita o acesso a diversas fontes de informação e oferece excelentes recursos para tornar esse aprendizado mais sólido".

Larissa Pacce: "Sim. Os vídeos das coreografias foram extremamente importantes para o treino das coreografias, bem como os áudios das aulas de canto, para o estudo e aprimoramento das músicas".

Laura Noletto: "Sim, porque facilita o aprendizado e é um meio de "correr atrás" do conhecimento e praticar o que foi passado em aula".

Leonardo Bastos Santos: "Sim, demais. Acho que as tecnologias podem facilitar muito os aprendizado de atividades artísticas, pois possibilitam diversas formas de análise e estudo".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Sim, pois além da economia de recursos materiais é uma oportunidade didática para estudar".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Sim, acho mais natural pra gente hoje em dia e acho que facilita demais a organização, as revisões e fica tudo mais rápido".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. Quando se perde uma aula, facilita muito ter o conteúdo gravado".

Nádia Pereira Branisso: "Sim, como ajuda na memória de informações e a fixar aquilo que foi passado. Não posso confiar 100% na minha memória interna, pode haver muitos detalhes".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Sim! É uma nova ferramenta! Temos que utilizar o que tivermos disponível".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. Tudo que facilita o nosso acesso à informação é bem vindo. A *internet* nos possibilita chegar à milhares de informações de fontes completamente diferentes em pouco tempo".

Victor Eduardo M Castelo: "Sim. Acho que se pode dar novas abordagens para o ensino, novas formas de compreensão. O problema não é a tecnologia, mas o mal uso que se tem dado a ela".

**Você já utilizou outras tecnologias para o estudo de atividades artísticas (ex.: aulas de canto via *Skype*, aulas de dança no *YouTube*, etc...)? Quais? Como foi a experiência?**

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Sim . Aulas de dança por vídeos , de idiomas por aplicativos e outras áreas de estudo. Foi muito bom mas é preciso um esforço maior para o aprendizado. Presencialmente com o professor ou professora é melhor".

Camila Damasceno Torres: "Sim. Aula de canto no *YouTube*, vídeos de aulas que não pude ir. Foi muito bom, consegui dicas e peguei a coreografia que tinha perdido".

Catherine Zilá Ferreira: "Sim, vídeos no YouTube por exemplo. Acho que são válidos, e ajudam muito. A maior parte é para pesquisa de musicais, cenas e personagens. Uso tbm para exercícios de dança como equilíbrio e fortalecimento".

Daniel Lenzi Nunes: "Aula de dança no YouTube acho que foi o único que já tentei. É um pouco mais difícil, claro. Mas é um estudo a mais que se pode utilizar no seu dia a dia".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Só aulas de dança no YouTube, na verdade é uma coreografia ensinada por algum professor. Tem um tempo que eu não vejo, mas eu gostava bastante. É dinâmica e eu aprendia umas coreografias legais de músicas que gosto. Então, acho que era uma experiência prazerosa".

Isadora Rosendo Pedreira: "Sim, aulas de dança no YouTube. Me ajudaram muito com o estudo da dança, e na minha evolução".

Anônimo: "Sim. Aulas de dança no YouTube. A experiência foi bem positiva".

Larissa Pacce: "Sim. Assisti a aulas de canto e de sapateado no YouTube. Também assisti a vários vídeos das músicas que eu estava ensaiando, com artistas diferentes".

Laura Noletto: "Sim, aulas de canto no YouTube. Foi interessante e a experiência me ajudou, mas ela não substitui as aulas presenciais".

Leonardo Bastos Santos: "Utilizo muito aulas de instrumentos por YouTube. Acho muito prático, pois posso sanar dúvidas simples rapidamente, além de poder voltar e assistir o mesmo trecho várias vezes".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Nunca fiz aulas artísticas pela *internet*, apenas presenciais. As aulas que visitei na *internet* foram úteis para apreender algum detalhe que tenha passado nas aulas presenciais".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Assisto aulas de tudo no YouTube. Mas é preciso ter cuidado pra não se machucar. É melhor usar para aprender teorias para não correr esse risco".

Anônima: "Sim, tenho usado bastante o Instagram para isso".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Busco muitos vídeos na *internet*, porém mais de apresentações mesmo. Gosto porque é uma forma de ter acesso ao que antes era inacessível".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. Já fiz aulas de canto on-line. É uma experiência que não substitui o presencial. Mas nos possibilita acesso a um conteúdo que talvez não seja possível presencialmente. O contato com profissionais que estão longe, que tem suas agendas cheias, entre outros motivos que poderiam impedir o contato físico-pessoal".

Simone de Oliveira Mariano: "Já sim. Aulas de Violão, piano e dança. Foram positivas".

Tania Maria de Souza: "Para atividades artísticas não. Mas essas ferramentas também podem e são usadas para estudos em outras áreas".

Yasmin Suassuna Lacerda de Vasconcelos: "Sim, para dança. Demorei mais pra aprender a coreografia, do que aprenderia com uma professora pessoalmente, mas mesmo assim, aprendi".

Descreva algo sobre a utilização das novas tecnologias no ensino-aprendizagem das atividades artísticas que você gostaria de expor e que não foi contemplado em nenhuma das perguntas anteriores.

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Grupos de discussão online também são válidos para aprendizado".

Daniel Lenzi Nunes: "Eu não sei mais o que posso comentar. Mas acredito que a nova tecnologia de gravações tridimensionais, nas quais pode se usar um simulador e ver cada canto do vídeo seria muito bom para poder analisar com mais precisão as coreografias passadas em sala".

Karin Richter Caldas: "Gostaria que o vídeo das coreografias fosse feito só com o professor executando, além das de grupo. As gravações das músicas ensaiadas para os coros deviam ser feitas e enviadas para cada naipe antes dos ensaios".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Gosto do karaokê porque é uma situação de exposição e presença de palco".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Uma coisa que funcionou muito bem em um workshop de musical que eu fiz foi disponibilizar para os alunos logo no início do curso gravações de todas as músicas que teríamos que aprender. Desde o primeiro dia eu já tinha gravações de todos os naves, de todas as músicas e inclusive faixas onde as vozes se mesclavam de várias formas. Exemplo: só altos, só baixos, todos juntos etc. Aí todo mundo já ia estudando e quando chegava nas aulas era só lapidar. Não tinha que ficar ensinando nota nem coisas básicas. Acho que ficar segurando informação pra passar só na aula presencial é um atraso. Acho que no caso do curso de Teatro Musical da Empório, por exemplo, poderíamos receber as gravações de áudio dos próprios professores assim que a música fosse selecionada. E com a coreografia também. Se a própria professora já mandasse um vídeo com ela mesma dançando a coreografia completa logo de início, ganharíamos muito mais tempo, pois os alunos já chegariam na aula com meio caminho andado. Aí as aulas presenciais seriam para melhorar técnicas, limpar, deixar tudo redondo".

Tania Maria de Souza: "Áudios e vídeos podem ser efetivos para processos de aprendizagem mas necessitam normalmente de complementos com literatura da área, por exemplo. Sou professora de cursos online e utilizamos desses recursos. Mas lembremos que estudos assim requerem muita disciplina. De qualquer forma, temos também pessoas que são autodidatas e aprendem pelos meios que tiverem disponível".

Você acredita que o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas é EFETIVO? Por quê?

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Sim. É possível gravar aquilo que foi estudado e estudar posteriormente, isso melhora o aprendizado".

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Pois possibilita o acesso à diferentes formas de aprender uma mesma coisas em meio a diversas pessoas do mundo compartilhando suas técnicas e seus métodos de ensino".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "É efetivo para relembrar e ensaiar individualmente. É bom para pontuar algum detalhe de uma música ou dança, lembrar do conselhos dados em um *coaching*, etc.".

Camila Damasceno Torres: "Sim, pois possibilita que pessoas que não puderam comparecer tenham acesso ao que foi aprendido e possam correr atrás em casa. Além disso, mesmo quem foi pode usar o material para estudo individual".

Catherine Zilá Ferreira: "Sim, porque consigo estudar através deles. Mas é como falei na questão anterior. Devemos tomar cuidado para não nos apoiarmos apenas na tecnologia. Elas dão um auxílio, mas não soluções".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Sim. Pelo menos para mim que tenho dificuldade e nem sempre consigo pegar a coreografia na hora que é passada, os vídeos me ajudam bastante a aprender depois e me sentir mais calma em relação à coreografia".

Anônima: "Sim. Por exemplo, é possível aprender uma coreografia sem ir a uma aula".

Anônimo: "Sim. Principalmente para relembrar a coreografia, em casos de aulas de dança. Ou de ver o que foi passado em sala de aula, em casos onde não foi possível comparecer à aula do dia".

Karin Richter Caldas: "Se for bem gravado e filmado, se pudermos ver o professor, se for acompanhado de explicações, se alguns passos e coreografias ficarem bem claros, acredito que sim. Este semestre o vídeo que um colega fez, cantando e explicando a coreografia mais lentamente me ajudou bem mais que as gravações das aulas".

Laura Noletto: "Sim, porque é possível aprender através das tecnologias se houver esforço e dedicação".

Leonardo Bastos Santos: "Sim, pois utilizo diariamente aplicativos com esta finalidade. Exemplos: gravação de áudio para canto, análise das notas que estou cantando, diminuição da velocidade de áudios, filmagens para análise de movimentos".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Sim, pois permite a prática das atividades aprendidas em sala de aula e revisão de conhecimentos".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Acho que é efetivo porque não temos mais que confiar só na memória. Podemos rever tudo mil vezes até conseguir aprender".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. Supre uma necessidade".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Como forma de relembrar o que foi passado. Nem sempre a noção interna que se tem das coisas é igual à informação externa".

Anônima: "acredito que seja bem pratico, mas nao sei dizer se é melhor ou pior. meus alunos gastam muito tempo gravando em aula ao inves de usar o tempo para a propria pratica".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Ele sozinho não. Mas ajuda. Podemos prestar mais atenção na hora e revisar depois ao invés de parar para anotar na hora".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. A pesquisa é facilitada. Em segundos temos acesso a diferentes fontes de pesquisa, periódicos, vídeos, imagens, etc.".

Thais Uessugui: "Sim. Gravar as aulas no celular, por exemplo, facilita a audição posterior, já que não é necessário o uso de outro aparelho para estudar".

Victor Eduardo M Castelo: "Não acredito que por si só seja efetivo, a aprendizagem artística requer o contato humano".

Em alguma aula, *coaching* ou ensaio durante o segundo semestre de 2016 você teve a oportunidade de se ver filmado após o exercício/aula/*coaching*? Como foi a experiência? Se ver logo após a filmagem fez diferença na sua percepção e na sua performance? Comente a experiência.

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "É uma experiência estranha, pois não gosto muito de me assistir. Entretanto acho extremamente necessário você se assistir e ver os pontos em que poderia melhorar e não repetir os mesmos erros".



Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "Sim. Faz diferença na autocritica. Às vezes achamos que fizemos muito e quando vemos o vídeo, foi 50% do que a gente esperava. O contrario acontece também, mas é mais raro. Em geral é bom para dar um auto puxão de orelha. Pq nossa percepção interior é muito diferente do que a gente externa".

Camila Damasceno Torres: "Sim, me ajudou a perceber os erros e ver o que eu fiz bem. Mesmo que o professor aponte, se ver no vídeo te da outra perspectiva".

Catherine Zilá Ferreira: "Sim! É um caso onde auxilia muito. Às vezes o professor faz algum comentário que não conseguimos assimilar na hora, e pelo vídeo muitas vezes consigo perceber nitidamente a exigência ou dica dada. Isso é muito comum em *coaching*, aulas de coreografias e na aula de canto".

Daniel Lenzi Nunes: "Com certeza! Absolutamente importante se ver após um ensaio para que você possa se avaliar e sempre buscar aperfeiçoar! Foi ótimo poder me ver e perceber certas coisas que eu não estava observando enquanto estava fazendo. Acho muito importante".

David Ross Santos: "Sim. Principalmente na minha apresentação final. Observar a filmagem me fez crer que se eu tivesse feito esses exercícios anteriormente teria um desempenho muito melhor. Me fez ver meus acertos e falhas. Principalmente a questão corporal".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Eu vi vídeos de ensaio. Para mim faz diferença sim. É muito bom conseguir ver o que você está fazendo, para mim quando eu me vejo consigo avaliar se as intenções estão corretas e se os meus movimentos realmente estão expressando o que eu quero transmitir".

Karin Richter Caldas: "Sim. Os *coachings* foram muito bons. Nas aulas de dança pude me ver pouco, mas deu para ver que precisava melhorar".

Larissa Pacce: "Sim, porque quando estamos realizando a performance não conseguimos observar tudo. Ao nos ver, temos a chance de perceber detalhes que podem ser aprimorados."

Leonardo Bastos Santos: "Sim, fez diferença. Achei que estava transmitindo uma intenção diferente do que vi e pude notar movimentos que poderiam explorados e movimentos desnecessários".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Sim, pois identifico claramente os erros, acertos e facilita na repetição e para decorar o que deve ser memorizado".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Sim, várias vezes. Me assistir me possibilita perceber coisas que eu nunca perceberia como por exemplo expressões faciais e movimentos de corpo".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. O que se vê na câmera é diferente do que se passa na nossa cabeça".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Acho válido para ver o que realmente está sendo feito. As vezes acho que está acontecendo algo e é outra coisa".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. É sempre ruim se ver em ação. E isso nos faz crescer, nos faz ter vontade de continuar estudando. Somos os maiores críticos com nós mesmos".

Simone de Oliveira Mariano: "Sim. Me ajuda bastante Na percepção e avaliação pessoal de minha performance. Gosto disso".

Thaine Santos da Silva: "A experiência é ótima e faço isso com frequência, principalmente nas aulas de canto. Enquanto você está fazendo a aula é mais difícil de perceber os erros e acertos, ouvindo o que você fez é essencial pra ter conhecimento do que deve ser feito para melhorar".

No último espetáculo você se utilizou das novas tecnologias durante o aprendizado das músicas, coreografias e/ou cenas do espetáculo? Caso afirmativo, descreva como foi o processo e como foi a experiência para você!

Catherine Zilá Ferreira: "Sim. Principalmente das aulas de canto. Acho válido as gravações pois consigo ensaiar e tirar dúvidas, além de repetir exercícios interessantes para minha voz. Utilizei também para estudar marcações de cena, lugares e coreografias".

Daniel Lenzi Nunes: "Utilizei bastante. Todos os momentos eu via e revia todos os vídeos e áudios que eu tinha para poder melhorar cada vez mais meu número e tudo mais. Uma coisa que sempre coloco na minha cabeça é que sempre tem algo a ser melhorado e nunca está tudo perfeito! O processo de desenvolver personagem, se trazer a emoção para dentro de si, para a sua voz não é fácil, mas quando bem trabalhada... fica incrível e o resultado é surpreendente!".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Usei, a gente tinha a aula e no final alguém gravada a turma dançando a coreografia. Usamos mais na parte de dança do que teatro, mas com o teatro tinham as filmagens dos *coachings*. Foi muito bom, me ajudou bastante, principalmente na parte de dança que é a mais difícil para mim. Eu costumo esquecer a ordem dos passos, então assistir os vídeos várias vezes me ajuda a lembrar a coreografia. Nas aulas de canto eu também uso áudios e eles são essenciais para eu conseguir estudar em casa e conseguir realizar coisas que eu ainda não conseguia".

Laura Noleto: "Sim. Foi uma ótima experiência de estudo, principalmente em relação à coreografia de "Estranhos Como Eu", eu assisti o vídeo várias vezes e pratiquei bastante. Foi a coreografia em que me senti mais segura enquanto dançava".

Leonardo Bastos Santos: "Sim. Utilizava os áudios das aulas de canto para trabalhar em casa os pontos de melhoria no canto. Utilizei vídeos para estudar coreografias e para analisar cenas".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Utilizei gravação de vídeo e áudio durante todo o semestre para filmar coreografias e gravar áudios de canto. Não utilizei quase nada para as aulas de teatro. Sempre fiz isso e sempre farei. Até acho que deveria ser uma coisa rotineira o professor enviar vídeos dançando a coreografia ou ter um momento na aula só para filmagens. Sempre aprendo melhor quando filmo só o professor, no caso da dança. Filmar apenas os alunos dançando e errando não tem efetividade nenhuma".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Ouvi coros e assisti coreografias. Quanto aos coros, ajudou muito. Mas a coreografia é muito rápido, precisei de alguém passar os passos mais lentamente pra mim".

Nádia Pereira Branisso: "Sim, principalmente quando não estava presente ao dia em que algo foi passado. Me auxiliou a não ficar tão perdida a outros ensaios".

Anônima: "Pesquisa em referências de YouTube e Instagram. Os alunos tb compartilharam muita coisa entre si".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Recebi vídeos de cenas para poder fazer as projeções estando em SP. Foi muito útil!!!".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "Sim. Busquei várias referências do personagem. Pessoas que já tinham feito e/ou cantado, para construir o meu. Acho bastante válido como fonte de pesquisa".

Simone de Oliveira Mariano: "Sim, foi uma boa experiência. E foi essencial, já que tive que faltar alguns ensaios".

Thaine Santos da Silva: "Usei dos vídeos gravados em aula e foi de extrema importância no meu aprendizado, a experiência valeu muito a pena e é muito legal também ver todo o processo em vídeo até a apresentação final".

Considerando um sistema parecido com o *Kinect* do *Xbox* (que captura os seus movimentos tridimensionalmente e os compara aos movimentos de um avatar no sistema), agrupado com um reconhecimento de voz similar a um videokê (que reconhece a voz, a tonalidade e o ritmo do que está cantando), que pudesse comparar os seus movimentos e a sua voz com cenas previamente disponibilizadas no sistema, você acredita que seria estimulante e envolvente o aprendizado de atividades artísticas (como o *Canto*, a *Dança* e o *Teatro Musical* como um todo) através da utilização deste sistema, que possuiria um formato de jogo digital *online*, onde você poderia aprender coreografias, solos e coro de números de musicais através da interação com o jogo e com outras pessoas *online*?

Áquila de Macedo Salustiano Silva: "Acredito que seria muito interessante sim, nunca pensei nessa possibilidade".

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Com certeza! É uma forma inovadora de estudar e aprimorar cada vez mais suas habilidades e até mesmo estimulante para aqueles que ainda não tem o costume e a rotina do estudo em casa".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "Acho que seria interessante por ser dinâmico sem ser vago. Considerando que haveria um objetivo bem específico. Mas não acho que as aulas poderiam se pautar somente nisso. Existem outras formas de abordagem nas aulas que trazem autoconhecimento e são extremamente enriquecedoras".

Catherine Zilá Ferreira: "Nunca pensei nessa possibilidade, acho que poderia ser interessante e ajudaria bastante no aprendizado. Mas talvez esses comparações com pré-gravações exigissem algo além do que podemos fazer, principalmente pensando em vozes. Seria interessante e divertido, mas não seria o suficiente".

Daniel Lenzi Nunes: "Caraca, que viagem! Nunca tinha pensado nisso! Eu iria ter esse jogo com certeza, iria adorar poder cantar e dançar e atuar em casa dessa maneira, um jeito mais descontraído e divertido. Ta na hora te patentear essa ideia hein? Hahaha adorei! Super iria ajudar no aprendizado, além de você estar se divertindo e tirando um tempo para você mesmo".

David Ross Santos: "Não, pois o julgamento de uma tecnologia, que leva em conta fatores técnicos e exatos, não ajudaria em nada o desenvolvimento de um ator/cantor. Acredito que o julgamento humano, por meio da percepção, seria a melhor forma de auxiliar o desenvolvimento".

Diogo Trindade Fois: "Sim, definitivamente seria interessante e útil para um estudo individual. Mas também se torna uma opinião superficial de sistema sem se aprofundar no caso específico de cada pessoa".

Isadora Rosendo Pedreira: "Sim, porque traria uma realidade virtual relacionada ao real, que estimula o estudo e a prática".

Anônimo: "Seria bastante interessante! Eu compraria com certeza! Poderia ser um plus para o aprendizado.".

Leonardo Bastos Santos: "Acho interessante. Porém me parece um pouco robótico para um cena, pelo fato de executar um padrão previamente definido. Parece uma ótima forma de treinamento".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Sim, os jogos e as simulações são divertidos e economizam em termos de recursos materiais, mas essa tecnologia não substitui a interação presencial".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Seria maravilhoso. Acho que tudo que tem pontuações e rankings é estimulante. Tudo que é transformado em jogo fica mais divertido. É só ver aplicativos de celular que ajudam a criar novos hábitos utilizando pontuações e jogos".

Nádia Pereira Branisso: "Acho que ajudaria no estudo, mas perde-se um pouco do elemento pessoal que cada um é capaz de propor. Não somos robôs para nos comportarmos da mesma forma. O corpo é pessoal, nossas expressões. E é na particularidade que damos a nossa riqueza a um personagem, a uma voz".

Rafael Fernandes da Silva Oliveira: "Penso nisso mais numa forma divertida e empolgante de ensaiar. Funcionaria como estímulo. Mas com a tecnologia atual, acho que ainda precisamos evoluir um pouco para substituir a limpeza de coreografia".

Rômulo Mendes de Araújo Rocha: "A tecnologia atrelada ao estudo é algo muito positivo. Atrelada ao resultado eu não concordo muito. Ser artista é ter um diferencial. A heterogeneidade é algo muito importante. Algo que nos coloque em uma forma e nos padronize, a meu ver, não é algo que gere resultados artísticos".

Thais Uessugui: "Eu acharia sensacional! Obviamente os sensores originais (olhos, ouvidos e corpo) são os mais eficientes, mas acredito que seria estimulante pelo menos por algum tempo".

Victor Eduardo M Castelo: "Não. Seria um processo de pasteurização, o entendimento vira puramente mecânico, e teatro, música, dança, não são só técnica e mecânica".

Com relação aos exercícios passados para serem filmados em casa (os *coachings* virtuais via *Whatsapp*): você acredita que foram efetivos para a melhoria do seu desempenho no seu número? Te obrigou a ensaiar mais vezes para a produção do vídeo? Comente como foi a experiência, tanto os aspectos positivos e negativos no caso de você ter feito o exercício, quanto dos pontos positivos e negativos de não ter feito o exercício.

Barbara Horrana Ribeiro de Souza: "Sim, é muito positivo para ter um feedback seu e um rigor no seu estudo em casa".

Bruna Gabriela S. G. dos Santos: "Acho que ajudou. Porque realmente obriga a estudar e pensar na melhor forma possível de aplicar o que foi passado no *coaching*. Então as instruções passadas não se perdem".

Catherine Zilá Ferreira: "Nunca fiz um exercício do tipo. Mas acredito que pelo fato de estar filmando a cobrança é maior e acabamos nos esforçando mais para dar certo. Além disso, quando é gravado podemos filmar mais de uma vez, o que faz treinarmos mais para sair da melhor forma possível".

Daniel Lenzi Nunes: "Eu não fiz *coaching* virtual kk Mas acredito que seja eficaz também, um pouco mais complicado de avaliar... pois um vídeo nunca é o mesmo de ver ao vivo. Acredito que para o professor seja um pouco mais difícil, mas esta valendo".

Dayla Suênia de Souza Magalhães Santos: "Eu não fiz, pois sou do iniciante. Mas acho muito válido e positivo fazer esses *coachings*, pois é aquela coisa, a prática leva a perfeição. Então, para quem fez os vídeos acredito que a pessoa conseguiu realizar a ação de forma mais satisfatória na apresentação. Outra coisa, às vezes você não percebe algo que está fazendo errado e outra pessoa percebe, com os vídeos sendo enviados para o professor é possível descobrir erros não perceptíveis para quem executa a ação".

Diogo Trindade Fois: "Com certeza, a utilização dos vídeos para a criação de uma performance é que ele pode ser utilizado para maior proximidade de uma performance de gosto pessoal. Ao se assistir e se corrigir, se gravam vários vídeos até a performance se aproximar da esperada pelo performer".

Anônimo: "Não se aplica, pois não fiz *coaching* esse semestre. Mas acredito que seja positivo. Pelo fato de ensaiar mais para a confecção do vídeo. Além disso, o vídeo de *coaching* agiliza o processo de melhoria de performance. O vídeo já é encaminhado ao professor, este toma as notas e já prepara as recomendações para discussão futura".

Anônimo: "Foi fundamental, mas a falta de ensaio sozinho antes prejudicou o *Coaching* e não permitiu que todos os erros fossem corrigidos. A construção da cena e do personagem na reta final atrapalha um pouco a performance vocal e não dá tempo de corrigir".

Karin Richter Caldas: "Foi muito bom. As gravações e ensaios para fazer as gravações foram fundamentais para o êxito do número".

Larissa Pacce: "Para produzir o vídeo, fazemos várias versões até chegar a uma mais aceitável. E, sem dúvida, a repetição é fator importante na aprendizagem. Além disso, o se ver filmado também possibilita a percepção de detalhes que podem ser aprimorados".

Laura Noletto: "Acredito que ajudaram bastante, mas causaram alguns problemas na hora de combinar o horário da gravação. Eles realmente fizeram com que eu ensaiasse mais, no entanto senti que os ensaios que não foram filmados obtiveram mais resultado".

Leonardo Bastos Santos: "Sim, foram efetivos. Não enviaria qualquer coisa então fui forçado a ensaiar mais antes de enviar".

Lude Marieta Gonçalves dos Santos Neves: "Os vídeos que filmei e mandei para o coach foram úteis para ensaiar mais vezes antes de enviar para o professor. Não vejo pontos negativos nisso, pois aprendi bem os números".

Maíra e Silva Pereira Santiago: "Acho que "tarefas de casa" são muito efetivas se houver uma cobrança e uma real avaliação do professor porque nos força a estudar mais. Cheguei a ensaiar um pouco mais por precisar enviar um vídeo para o professor. A parte boa é que nos incentiva a estudar mais. A parte ruim é que acontece uma demora maior para receber as críticas. E as vezes a gente só precisava mandar 1 vídeo, o que não é suficiente pra deixar um número redondo".

### 1º semestre de 2017 - Alunos da ETMB

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/lvHJXn>

Ao total, 25 alunos, dos 16 aos 54 anos, responderam o questionário *online*:

André Thomé de Aquino Leite, 31 anos  
 Antonio Carvalho e Silva Neto, 26 anos  
 Bibiana Soyaux de Almeida Rosa, 25 anos  
 Camila Damasceno Torres, 21 anos  
 Catherine Zilá Ferreira, 25 anos  
 Débora Torquato de Almeida, 28 anos  
 Eduardo Lacerda Costa Moreira, 38 anos  
 Erica Rezio Monteiro, 25 anos  
 Gabriella Maciel Britto Aragão, 26 anos  
 Geórgia Silva de Araujo Borges, 18 anos  
 Isabela Teperino, 17 anos  
 Jessica de Carvalho Neves, 24 anos  
 Karin Richter Caldas, 54 anos  
 Leticia Lelis de Carvalho, 23 anos  
 Luara Hias Lins, 17 anos  
 Marcos André, 19 anos  
 Mateus de Medeiros Daniel, 24 anos  
 Mayra Del Duca de Almeida Serra, 36 anos  
 Mônica Maurício de Sousa, 19 anos  
 Nádia Pereira Branisso, 32 anos  
 Nicolly Barreto Melo, 16 anos  
 Raquel Monteiro, 46 anos  
 Tania Maria de Souza, 50 anos  
 Thaine Santos da Silva, 30 anos  
 Thais Uessugui, 39 anos

Escolaridade:

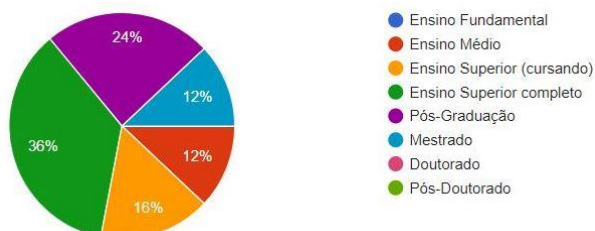


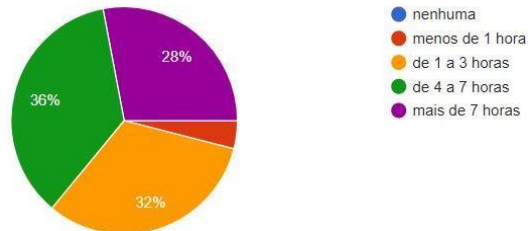
Figura 60 - Nível de Escolaridade - alunos ETMB - 1º/2017

Quantas horas por dia você fica conectado à *internet*?



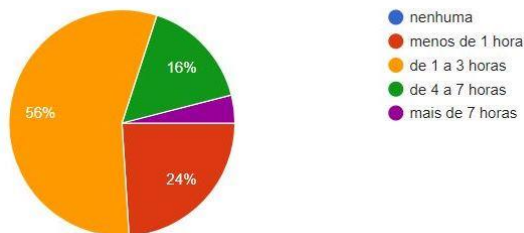
**Figura 61 - Quantas horas por dia se conecta à *internet* - alunos ETMB - 1º/2017**

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?



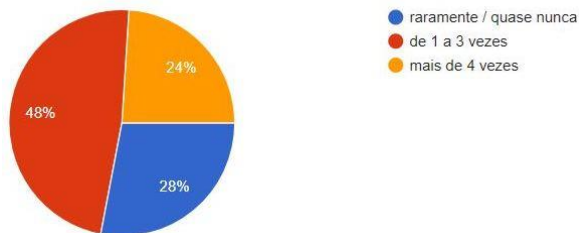
**Figura 62 - Horas/aulas presenciais - alunos ETMB - 1º/2017**

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?



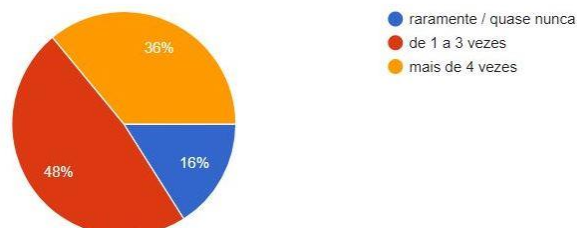
**Figura 63 - Horas semanais - estudo individual - alunos ETMB - 1º/2017**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?



**Figura 64 - Quantas vezes assiste o que gravou - alunos ETMB - 1º/2017**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?



**Figura 65 - Quantas vezes assiste o que gravaram - alunos ETMB - 1º/2017**

Qual meio você mais utiliza para se conectar à *internet*?

92% - celular, 8% - outros

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

84% sim e 16% não

Você já utilizou de gravações ou filmagens realizadas por outras pessoas para estudar algo que você não esteve presente no momento em que foi passado?

100% - sim

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?

92% - celular, 8% - outros

Você se considera um viciado no mundo virtual? Por quê?

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sim. Mesmo quando estou em um ambiente sem sinal de conexão, fico olhando o celular o tempo todo".

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Por que além de muitas vezes ter um comportamento compulsivo em relações às redes sociais (Facebook e Instagram, principalmente), também sinto que meu trabalho, como professora e pesquisadora, está muito dependente da *internet*. Então acaba que o mundo virtual permeia quase a totalidade do meu fazer produtivo".

Camila Damasceno Torres: "Não. Porque quando estou sem, sobrevivo normal".

Anônima: "Agora respondendo essas perguntas, começo a achar que sim. Acho que não há necessidade de passar tanto tempo conectada. Poderia, por exemplo, ler mais livros ou dedicar o tempo para ensaiar".

Débora Torquato de Almeida: "Não, eu consigo viver sem ele, apesar dele fazer falta".

Anônimo: "Sim. Tenho dificuldade em não conferir constantemente se há alguma nova notificação".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Não. Porque não sofro com a ausência de conexão virtual".

Erica Rezio Monteiro: "Sim, porque é um meio de comunicação mais ágil".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Acredito que com a facilidade do mundo virtual, de uma certa forma nos tornamos dependentes. Seja para falar com algum familiar ou amigo através do *Whatsapp* ou realizar uma transação bancária".

Geórgia Silva de Araujo Borges: "Sim, porque preciso e gosto de estar sempre conectada".

Anônima: "Eu não me considero viciada no mundo virtual, pois não estou 24h por dia utilizando a *internet*. É muito relativo dizer que é um vício. Atualmente tudo é mais fácil fazer através da *internet*, principalmente do celular (substituindo a TV, o rádio, etc.). Então estudar, ler, ouvir e assistir... tudo eu posso fazer através do aparelho celular. Mas claro, não é o tempo todo usando-o. Eu realizo outras atividades do dia sem o uso da *internet*, então não considero um vício para mim".

Leticia Lelis de Carvalho: "Não, por que eu já passei muito tempo sem ter acesso à *internet* e isso não prejudicou o meu dia-a-dia. Pra mim, a *internet* apenas facilita o contato, mas mesmo assim continuo ligando pra manter o contato imediato".

Luara Hias Lins: "Sim, pois, além de ser o meio que utilizo para armazenar a maioria das informações, sinto que não consigo passar um longo período de tempo sem acesso algum".

Mateus de Medeiros Daniel: "NÃO, eu uso a *internet* como ferramenta de trabalho. Nos dias que meu trabalho não me exige estar conectada eu fico off-line tranquilamente".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, porque muitas das coisas que gosto de fazer está de alguma forma relacionada ao mundo virtual".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Porque basicamente todas as minhas formas de contato são virtuais seja para assuntos pessoais quanto a estudos".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, me sinto meio perdida ou que falta alguma coisa quando estou sem o celular".

Raquel Monteiro: "Não. Apesar de estar conectada eu me organizo pra ter tempo pra outras coisas".

Thaine Santos da silva: "Não, uso muito a *internet* durante o dia no trabalho, mas quando estou em casa consigo me desligar sem nenhum problema".

Thais Uessugui: "Porque trabalho também com esse tipo de comunicação e meu ritmo de vida é altamente abalado se não estiver com meu telefone ou sem *internet*".

Você acredita que o grande acesso às redes sociais e de relacionamento VIRTUAL têm alterado as relações interpessoais REAIS? Por quê?

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Porque muda as formas e lógicas de interação entre as pessoas, além da velocidade, praticidade e amplitude. Acredito que há pontos positivos e negativos. Hoje em dia tenho amizades de outros países, que consigo manter graças a *internet*, bem como mantive amizades antigas com pessoas que se mudaram para outros estados ou países graças a *internet*. Por outro lado, acredito que muitas vezes a *internet* dita demais o encontro corpo a corpo com as pessoas, então isso atinge mais as relações com quem está perto de você. As pessoas acabam dependendo demais da tecnologia para marcar encontros, etc. Outra coisa que eu acho interessante é que mudou a participação na vida uns dos outros. Com essa coisa de fazer vídeos no instagram ou snapchat, várias pessoas participam de momentos de uma pessoa, sem necessariamente ter intimidade. O que eu acho bom também, esses dias vi o vídeo do irmão de uma grande amiga minha comendo uma pipoca numa praia nos Estados Unidos. A família deles se mudou pros EUA já tem mais de dez anos, nós eramos muito próximos.... crescemos todos juntos. E o Matheus nunca foi muito conectado a facebook, etc, e eu pude vê-lo depois de muito tempo... foi bem legal, principalmente porque eu não estava esperando por isso, foi uma sensação engraçada, uma sensação de conhecer ele muito bem, mas ao mesmo tempo de ser uma estranha observando de fora aquele momento. Bom, com certeza o mundo virtual interfere concretamente nas relações interpessoais reais - até porque eu acho que é um erro separar, hoje em dia, real do virtual, as coisas são totalmente mescladas entre si. Pra mim, são expressões diferenciadas da vivência em sociedade, apenas".

Anônimo: "Sim. A facilidade de comunicação e o contato constante entre as pessoas virtualmente facilita as relações mas distância fisicamente."

Camila Damasceno Torres: "Sim, as pessoas se encontram menos e muitas vezes tem suas próprias percepções do que está escrito, com a intenção que quiserem."

Anônima: "Sim. O relacionamento virtual tem afastado as relações reais. As pessoas estão sempre conectadas e hoje falta muito conversas" olho no olho. O "mundo virtual" tem criado um ilusão do mundo real um tanto distorcida. Tenho a impressão de que as pessoas estão mais inseguras por não estarem dentro desse "estilo de vida" e sentem uma necessidade muito grande de serem aprovadas, "curtidas" e "comentadas" o tempo inteiro. As pessoas deixaram de viver o momento de maneira plena e passaram a vive-lo "pela metade" pra que esse possa ser registrado e jogado em uma rede social em troca de curtidas. Falta afeto, falta entender nossas reais necessidades, falta parar de viver em troca de aprovação externa. Isso com certeza tem minguado as relação reais".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, muitas vezes me pego desligada de conversas e atividades com pessoas que eu gosto pra mexer com o celular e tenho que fazer um esforço consciente pra desligar o aparelho e focar nas pessoas reais que estão na minha frente. Parece que estamos condicionados a ligar o celular o tempo todo, mesmo que não estejamos esperando uma mensagem ou chegada de informação específica de alguém e isso atrapalha e diminui as interações reais".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim! Os relacionamentos virtuais não excluem totalmente os relacionamentos reais, mas modifica as interações que passam a ser mais dinâmicas, fluídas, rasas e emergentes. Os relacionamentos virtuais criam muitas expectativas e fantasias, já quando transferidos para a realidade, eles acabam gerando frustrações por quebrar o ideal imaginado".

Erica Rezio Monteiro: "Sim. As pessoas perderam o contato direto/físico juntamente por tudo ser resolvido através de um aparelho de celular ou outro meio tecnológico".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Acredito que muitas vezes nos aproximamos de pessoas distantes e nos afastamos dos que estão ao nosso lado. Observo sempre em restaurantes famílias e casais que não conversam e ficam cada um em seu celular".

Geórgia Silva de Araujo Borges: "Sim. Como possuímos o meio virtual para interagir, a maioria das pessoas n vê mais tanta necessidade em marcar de se encontrar pessoalmente para conversar o q conversam virtualmente".

Anônima: "sim, as pessoas estão tão viciadas que esquecem de viver a vida real. Sentem a necessidade maior de saber o que está acontecendo dentro das redes do que ao próprio redor delas".

Anônima: "Sim. Na realidade quem transforma a rede social de forma positiva ou negativa somos nós mesmos, os usuários. As redes sociais estão aí para facilitar o contato entre as pessoas, as discussões, os debates, as conversas, etc. Principalmente se as pessoas não residirem próximas umas das outras. Facilitar esse contato entre pessoas distantes é um ponto muito positivo. Porém, existem pessoas que as utilizarão para o mal, ou as utilizarão para substituir o contato real, que é importantíssimo. Por exemplo, algumas pessoas mais tímidas vão substituir o contato real pelo virtual para se esconderem de quem está do outro lado e facilitar um contato maior

que no real ela não conseguiria fazer. Ela não estará superando sua timidez, o que seria um ponto positivo para ela".

Karin Richter Caldas: "Sim, as pessoas têm contato com várias pessoas em vez de so as do seu círculo pessoal".

Leticia Lelis de Carvalho: "Com certeza. Com a *internet*, tudo têm ficado no público, não no privado como antigamente. Com isso, relacionamentos de família ou amorosos não tem a mesma privacidade e isso pode prejudicar tais relacionamentos".

Luara Hias Lins: "Acredito que sim, pois as redes acabam 'separando' pessoas que estão próximas (inclusive fisicamente), já que buscamos nos conectar com pessoas que estão, de alguma forma, distantes".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. As pessoas tem um número enorme de amigos nas redes sócias e pouco de verdade na vida real".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, porque no mundo virtual é mais fácil encontrar pessoas de gostos parecidos que na vida real, fazendo a pessoa querer se relacionar mais com essas".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Menos contato Olho no olho, menos contato físico".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, alterou para melhor, conversar com as pessoas se tornou mais fácil".

Raquel Monteiro: "Sim. Creio que as pessoas apesar de se falarem por mensagem ou até mesmo por imagem, não se dão a chance de conversarem no telefone, pessoalmente e até mesmo um contato mais íntimo".

Tania Maria de Souza: "Sim. Encurtaram distâncias por um lado, facilitando a comunicação por um lado. Por outro lado as pessoas passaram a ter dificuldade com a comunicação presencial".

Thaine Santos da silva: "Sim, as pessoas estão priorizando menos os encontros pessoalmente".

Thais Uessugui: "Acredito que as pessoas acreditam (ou realmente estão, de um jeito diferente?) se relacionar da mesma forma, mas para mim não é a mesma coisa".

**Você costuma filmar ou fotografar shows, espetáculos e grandes eventos que costuma ir?  
Como você encara essa prática tão corriqueira em nossa contemporaneidade?**

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sim. É uma via de mão-dupla. Pode ser uma forma de eternizar o momento, mas também você pode acabar não curtindo bem como deveria."

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Costumo tirar uma foto, e gravar um vídeo, pra ter algum registro. Mas não gosto e nem sei ficar fazendo fotos ou ficar gravando vídeos, pra mim isso é uma arte que eu não domino. Prefiro curtir o momento sem um visor na minha frente".

Camila Damasceno Torres: "Sim! Acho normal, pois as recordações são sempre boas."

Anônima: "Às vezes fotografo/filmo grandes shows ou eventos. No teatro é muito raro fazer, em geral faço se alguém me pede. As vezes eu esqueço de fotografar ou gravar, porque procuro aproveitar ao máximo o momento. Mas poderia ser menos ainda".

Débora Torquato de Almeida: "Eu costumo gravar áudio de trechos de espetáculo que me interessam, e às vezes tirar foto ou gravar pequenos trechos quando tenho colegas no elenco ou gosto muito dos atores. A depender do espetáculo eu sei que outras pessoas estão gravando e fotografando e vai cair na rede, então não me prendo a gravar nada fora dos áudios que me interessam. Não vejo problema com as gravações desde que elas não atrapalhem nem a plateia, nem os atores, porém me incomoda quando vejo que em alguns shows e espetáculos as pessoas gastam mais tempo preocupadas em gravar do que em assistir e curtir de fato o espetáculo".

Anônimo: "Não. Acho que a filmagem constante atrapalha quem está em volta e poucas vezes assisto novamente ao que gravei".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Não de forma exagerada. Pois, a memória afetiva está nos meus olhos e não na lente/memória do celular. Acho que a prática excessiva é desnecessária, muitas das vezes".

Erica Rezio Monteiro: "Sim, trato como algo brilhantemente devido à facilidade e agilidade de conseguir registrar momentos importantes".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Não com muita frequência, mas sim. Acho que a exposição se tornou algo comum e natural. Muitas vezes não percebemos a influência que isso tem na nossa vida."

Anônima: "Sim. É a necessidade de mostrar para o mundo tudo que estamos fazendo".

Anônima: "Eu costumo tirar pelo menos uma fotografia. Gosto de ter um momento registrado fisicamente daquele evento que fui para guardar de lembrança. Mas filmar ou fotografar o evento inteiro, eu não concordo. Acho que isso acaba atrapalhando a pessoa de aproveitar o evento como deveria, e também é um desrespeito com relação aos direitos autorais e etc."

Leticia Lelis de Carvalho: "Não. Eu faço questão de não gravar vídeo/áudio ou fotografar. Acho que a melhor memória de um espetáculo fica na cabeça, na nossa própria memória. Se você vai a um show e filma ele inteiro, você vai estar muito mais preocupado com o ângulo que tem do que com a apresentação, então estará vendo tudo pela câmera/telefone, não ao vivo. Se quer ver tudo detrás de uma câmera, vá ser cineasta".

Luara Hias Lins: "Hoje já nem tanto, prefiro curtir o momento e registrar apenas algumas partes. Acredito que as pessoas perdem a oportunidade de apreciar o que estão vivendo/assistindo apenas para que possam registrar tudo, como uma forma de provar aos outros que de fato esteve presente".



Anônimo: "Não costumo, prefiro ver ao vivo que pagar e colocar uma telinha na minha frente".

Mateus de Medeiros Daniel: "Não, eu gosto de aproveitar a experiência física, sempre esqueço de tirar fotos".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Um pedacinho como lembrança. Se não for o evento inteiro, sem flash, com o celular grudado no corpo pra não atrapalhar quem está assistindo".

Mônica Maurício de Sousa: "Prefiro só assistir ao espetáculo".

Nádia Pereira Branisso: "Não. Eu não vejo problema em filmar desde que não seja o tempo todo do evento fazendo isso".

Nicolly Barreto Melo: "Sim. Acredito que seja uma forma de eternizar o momento, quando vemos vídeo/foto podemos lembrar das cenas ou energias fornecidas pelo lugar".

Raquel Monteiro: "Gosto e faço. Encaro de forma tranquila. Sempre queremos ter o que recordar".

Tania Maria de Souza: "Não costumo. Atrapalha o espetáculo. As pessoas ficam hoje tão preocupadas em fotografar e filmar para mostrar aos outros o que estão fazendo que não prestam atenção ou assistem nada direito. Superficialidade da imagem para mostrar e se auto afirmar aos outros que tem gerado hordas e hordas de zumbis conectados".

Thaine Santos da silva: "Não tenho costume de filmar e acho que atrapalha muito viver o momento de verdade quando se está filmando".

Thais Uessugui: "Não gosto da prática. Atrapalha quem está do lado e as pessoas nunca mais vão assistir aquilo".

Você acha ESTIMULANTE o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas? Por quê?

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Porque as tecnologias abrem perspectivas novas, nos apresentam novas técnicas, novos artistas. Tensionam várias ideias que estavam concretas dentro da gente, mas que tem alguém em algum lugar do mundo fazendo diferente. E por meio dessas novas tecnologias é possível acessar diferentes formas de se fazer, pensar, produzir arte".

Camila Damasceno Torres: "Depende, quando é usado em sala de aula é estimulador, mas quando é passado para dever de casa muitas vezes dá abertura para a negligência".

Anônima: "Sim. Quando é feito de forma a não atrapalhar a aula presencial, essas gravações acabam ajudando a tirar dúvidas e relembrar o que foi passado. Só fico receosa que às vezes quando utilizamos para relembrar certas coisas acabamos não exercitando nossa memória. Por outro lado, quando se tem muito conteúdo para rever/estudar esse uso dos vídeos ou gravações acaba sendo um ótimo artifício".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, me possibilita estudar mais facilmente e em qualquer lugar".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Porque tecnologia foi criada para facilitar a vida de quem faz bem o uso dela".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim, acho que por ser uma ferramenta muito utilizada no nosso cotidiano acabando sendo natural e estimulante. A praticidade também leva a uma frequência maior do contato. Acredito que se fosse algo que desse mais "trabalho", teríamos um contato menos com o conteúdo".

Anônima: "Sim, com certeza. Por que como já foi mencionado anteriormente, se alguém perde uma aula, ela poderá revê-la através da filmagem. Ou se um recado importante foi passado em aula, ela poderá tê-lo mais tarde quando acessar um app de mensagem instantânea. Além disso, poderá assistir vídeos de espetáculos ou filmes que poderão auxiliar no aprendizado artístico; encontrar partituras ou determinadas músicas e compartilhar sua experiência artística com outras pessoas na *internet*".

Luara Hias Lins: "De certa forma sim, pois podemos ter um contato direto com professores e colegas, além de ter alguns registros para estudo posterior".

Anônimo: "Bom, eu acho normal... eu uso para tudo, estudei no sigma, fiz meu ensino médio grudado em um *tablet*... Para mim tecnologia e aprendizado ta juntinho".

Mateus de Medeiros Daniel: "Sim, as tecnologias permitem que pessoas com memorando facilidades possam estudar mais facilmente".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, pois além de uma memória divertida é ótimo para quando se está estudando em casa".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. ajuda a revisar ao que foi passado ou a observar melhor as coisas que nem sempre podemos observar na hora em que aconteceu ou por olhares externos".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, pois facilita a interação entre as pessoas que participam dessas atividades e os professores, ajuda a estudar e a saber o que aconteceu na aula que faltamos".

Thaine Santos da silva: "Sim, acredito que o uso das tecnologias veio para complementar e facilitar a vida de todos".

Thais Uessugui: "Sim. Acredito serem grandes facilitadores (tempo, armazenamento, transmissão) e sempre fico curiosa para saber qual o melhor método para minhas necessidades".

Você acredita que o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas é EFETIVO? Por quê?

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sim. No quesito autoavaliação é um fator bastante efetivo".

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Por que eu acho que a *internet* é uma ferramenta maravilhosa, basta aprendermos a usá-la de maneira inteligente. O que não significa substituir práticas antigas ou do corpo a corpo, mas sim potencializar outras formas de aprendizado e de acesso à informação".

Anônima: "Acredito que sim. Como falei antes ajuda nos estudos é a lembrar alguns detalhes importantes. No meu caso as aulas de canto ajudam muito a relembrar o que foi passado. E na dança os vídeos ajudam a relembrar as coreografias e tirar dúvidas dos detalhes de braços, perna, cabeça, etc..".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, é a forma prática de acessar conteúdos do que está sendo feito no mundo todo e, por meio das gravações, garantir que vou ter material pra estudar em casa sem esquecer o que foi passado nas aulas. É uma forma também de manter um registro temporal da minha evolução em uma área e revisitar os vídeos/áudios ao final de um período de tempo para fazer uma auto avaliação".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Porque se existe EAD para muitos cursos atuais, por que não teria para a área artística?".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim, pela facilidade do uso e de acesso à informação a prática se torna mais constante. Seja para revisar uma aula, para assistir a um vídeo online, seja para tirar dúvidas com um professor ou um colega".

Anônima: "Sim, como já dito, é um auxílio bastante efetivo. Deparar-se com experiências artísticas de outras pessoas é um ponto muito positivo. Encontrar vídeos ou textos inspiradores para ajudar na motivação também é importante no aprendizado. Além das filmagens constantes de seus próprios trabalhos para uma análise melhor de si mesmo, ajuda muito na evolução do artista".

Luara Hias Lins: "Não muito, pois, mesmo sendo possível buscar outros tipos de inspirações, sites específicos e vídeos que podem nos ajudar, nada substitui a aula presencial".

Anônimo: "Acho melhor que os métodos "tradicionais" simplesmente pq me acostumei com eles...".

Mateus de Medeiros Daniel: "Sim, pois conseguimos perceber coisas que durante a aula não conseguimos ver".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. Tornou-se o livro contemporâneo".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, pois é uma forma de registro do que a sua mente não consegue lembrar ou executar da mesma forma".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Melhor observação das coisas que foram aprendidas/apreendidas. Pode ser que a gravação de um outro também pode facilitar a aprendizagem".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, porque quando faltamos ou esquecemos do que aconteceu na aula é possível relembrar e estudar..".

Tania Maria de Souza: "Sim. Necessário em casos como musica e dança em que é preciso perceber onde há erro ou detalhes a serem trabalhados".

Thaine Santos da silva: "Sim, principalmente para poder rever e fazer uma avaliação de como você está progredindo, seus erros e acertos..".

Thais Uessugui: "Não vejo diferença entre o papel impresso, por exemplo, e o *tablet*".

Você já utilizou outras tecnologias para o estudo de atividades artísticas (ex.: aulas de canto via *Skype*, aulas de dança no *YouTube*, etc...)? Quais? Como foi a experiência?

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Não ao vivo. Já acessei vídeos no YouTube para aprender passos de sapateado e de hip hop".

Camila Damasceno Torres: "Sim, dança no YouTube. É mais difícil que pessoalmente, mas auxilia! Para mim é melhor ter aula presencial e depois recapitular com o vídeo, e não só o vídeo".

Anônima: "Nunca fiz aulas de canto ou dança " a distância" , mas já peguei coreografias ou músicas através de vídeos".

Débora Torquato de Almeida: "Uso muito o YouTube e é ótimo para pesquisar e reforçar conceitos que não ficaram 100% claros nas minhas aulas ou aprender técnicas e abordagens diferentes para um assunto que eu já tenha estudado mas queira abordar de forma diferente".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Aulas de dança. Foi mais lento que o presencial, pois vc não há interação com o outro e um ambiente adequado para ensaiar (espaço e espelho). Quando os passos são rápidos ou cheios de detalhes, vc tem que ficar voltando o vídeo a todo momento. Mesmo quando tem o tutorial explicativo".

Anônimo: "Sim. Tutoriais de dança no YouTube e coreografias no videogame. Acho a experiência positiva".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Acho efetivo. Gosto de utilizar para aulas de alongamento".

Geórgia Silva de Araujo Borges: "Sim, vídeos de dança no YouTube. Acho um pouco mais complicado aprender apenas pelo YouTube, prefiro a tecnologia juntamente com aulas presenciais".

Anônima: "Desde 2008 eu venho fazendo covers de dança. Então a existência de sites de compartilhamento de vídeos *online* é muito essencial para que eu possa aprender as coreografias originais. Além de encontrar dicas bacanas para a melhora de técnicas de dança e também vocais. Foi uma experiência ótima e necessária".

Luara Hias Lins: "Sim, recentemente assisti a alguns vídeos teóricos de violão no YouTube. A experiência foi mediana, pois eu queria relembrar alguns tópicos, o que não foi possível com os vídeos, além de não haver a mesma motivação da aula presencial. Já pesquisei aulas de dança e técnica vocal, também no YouTube, mas nunca tive paciência para utilizar esses vídeos de fato".

Mayra Del Duca de Almeida Serra: "Sim. Aula de canto por *Whatsapp* vídeo".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, aula de dança e canto no YouTube, não foi muito efetivo".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, aula de dança no YouTube, é uma ótima forma para aprender coreografias".

**Você acha que o aprendizado de habilidades artísticas pode ser efetivo apenas a partir de áudios e vídeos? Por quê?**

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Acredito que não. É uma grande ferramenta de estímulo e auxílio. Mas eu acho que a dança, e outras expressões artísticas, tem muito a ver com a troca e com o calor humano. Ter contato com outros corpos, olhar a olho nu como outras pessoas se movimentam e se comportam em um mesmo espaço que o seu é um tipo de aprendizado que eu considero essencial para o fazer de qualquer arte, e que só estando junto é possível".

Camila Damasceno Torres: "Não tanto quanto o presencial, pois o professor, no contato com o aluno, corrige dificuldades individuais e tem a aula mais personalizado".

Anônima: "Não. Acredito que como qualquer outra atividade, precisa ser treinada e praticada. E a troca de experiência pessoal, pra mim, é sempre mais efetiva. Até por haver uma troca maior de energia é a conversa com o profissional ou colegas de classe ser facilitada".

Anônimo: "Não. Acho que restringir a somente algumas maneiras de aprendizado, principalmente virtuais, restringem o aprendizado".

Débora Torquato de Almeida: "Não inteiramente, acredito que o trajeto poderá ser mais longo e conter falhas e lacunas na aprendizagem exclusivamente virtual. A mediação de um professor sempre auxilia a corrigir vícios e erros no começo de processos de aprendizagem que nem sempre o aluno percebe, em especial quando o corpo está envolvido no processo, como no canto e na dança, acho que o aprendizado individual é importante, mas corre-se o risco de absorver um conceito erroneamente e ocasionar uma lesão ou machucado. Para os alunos que já dominam as bases de uma área creio que sim, o aprendizado virtual pode ser efetivo, mas para o início de um processo a presença de um professor é muito importante para assegurar uma base sólida e sem vícios ou lacunas que possam prejudicar a aprendizagem e evolução futuramente".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Porque quando já existe um dom dentro da pessoa, qualquer ferramenta utilizada expande as suas competências e potenciais. Agora, em caso de pessoas que não tem nenhum talento, as aulas audiovisuais devem ser bem explicativas, curtas e repetitivas. Independente, de dom ou não, acredito que a tecnologia pode despertar o desejo artístico e aprimorar talentos".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Não. Ainda acho que o contato presencial é fundamental para o aprendizado. Acredito que a tecnologia é uma ótima ferramenta, mas uma ferramenta auxiliar. A presença do professor e o contato físico, a meu ver, ainda são fundamentais".

Karin Richter Caldas: "Só para pessoas com facilidade nessas áreas".

Leticia Lelis de Carvalho: "É bom para um começo, mas para aperfeiçoamento é necessário uma aula presencial ou por Skype, dedicada à você. "

Luara Hias Lins: "Não, pois é necessário alguém para orientar e corrigir o aluno quando preciso".

Anônimo: "Não apenas, tem que ter um complemento... pois ainda sou humano... preciso de comunidade. Seria ótimo se eu tivesse um sistema operacional que fosse apenas reprogramado para aprender coisas novas... mas não é assim, como humano preciso da parte humana ainda".

Mônica Maurício de Sousa: "Não, pois a sensação de estar na hora é um ritmo diferente, um calor diferente que só estando na hora é possível captar".

Nádia Pereira Branisso: "Não. Pode pedir pra alguém que tenha mais facilidade ensinar, ter a observação de outras pessoas, treinar sozinho. A tecnologia pode servir como uma forma de aprendizagem, mas não necessariamente a única e mais adequada também. Acho que a forma de aprendizagem é uma questão muito pessoal".

Thaine Santos da Silva: "Acredito que sim, mas depende muito da preferência de cada um, uns conseguem se adaptar, outros não."

Thais Uessugui: "Depende. Uma coisa é vc gravar a aula é escutar/assistir para relembrar e assimilar outras coisas. Pegar uma aula avulsa que já foi pré-gravada para aprender qualquer desenvolvimento muscular eu considero arriscado".

Em alguma aula, *coaching* ou ensaio na *ETMB* durante o primeiro semestre de 2017 você teve a oportunidade de se ver filmado após o exercício/aula/*coaching*? Como foi a experiência? Se ver logo após a filmagem fez diferença na sua percepção e na sua performance? Comente a experiência.

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sim. Foi bom para perceber tiques que normalmente não identificamos".

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Eu acho interessante porque você se vê de uma perspectiva totalmente diferente de quando se olha no espelho durante a dança. Percebe mais detalhes, seus vícios ficam mais evidentes quando você se vê em relação ao grupo. No primeiro de 2017 eu já estava acostumada com a experiência, inclusive encaro como um momento de treino. Mas nas primeiras vezes que vi gravações de mim dançando, quando comecei a dançar, eu tinha muita vergonha, foi um processo estressante, mas muito bom".

Anônima: "Sim. As vezes não consigo entender na hora o que foi passado e quando vejo ou escuto posteriormente, os pontos falados ficam mais claros. E acredito que consigo corrigir de forma mais efetiva. É uma forma de "ver de fora" e isso facilita algumas resoluções".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, e a princípio estranhei me ver em vídeo por ser muito crítica com tudo que eu faço, mas me acostumei com isso como parte do meu processo de estudo. Aos poucos passei a usar as gravações a meu favor como fonte de pesquisa e criação, como quando comecei a trabalhar em uma cena e gravei tentativas e testes brincando livremente com a cena e posteriormente assisti ao vídeo, que serviu como base para testar marcações e propostas e ter um material em cima do qual eu poderia criar".

Anônimo: "Sim. Apesar de não me sentir confortável me vendo, posso perceber melhor alguns vícios e defeitos na performance".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "A experiência de fazer uma auto filmagem foi tranquila. Fiquei confortável. O bom dessa experiência é você perceber aquilo que escapa da consciência e tentar corrigir ou aperfeiçoar. Se enxergar é sempre uma surpresa que te revela algo. Devemos sempre estar dispostos a surpreender com nós mesmos".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim, acredito que se ver numa filmagem é importante para termos uma visão de terceiros e também para aprendermos a nos criticarmos (de uma forma positiva) e também para aprender a visualizar evoluções".

Anônima: "Sim, eu tive a oportunidade e fez diferença sim, pois você se vê realmente ali, cantando e atuando... e dançando. É aonde você vai poder de fato analisar se algo poderia melhorar, o que não ficou interessante da performance".

Karin Richter Caldas: "Sim, me ver em ação contribuiu para a melhora do desempenho. Mas é muito difícil eu conseguir me ver".

Luara Hias Lins: "Sim, costumava assistir aos vídeos dos ensaios. Isso me ajudou na consciência corporal, a ver os erros na coreografia e também a entrar em equilíbrio com o grupo. Além disso, passei a aceitar mais minha imagem após os vídeos, já que antes eu não tinha o costume de me ver".

Anônimo: "Sim, foi estranho... nunca gosto de me ver... aumenta um pouco a vergonha pq o senso crítico aumenta quando existe a possibilidade de edição".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim. Fiquei meio envergonhada de como eu estava indo. Fez diferença, pois serviu para me mostrar no que eu precisava melhorar".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Conseguia perceber coisas que não percebia antes em que o professor falava na hora e não entendia ou que achava que estava fazendo de um jeito e fazia de outro".

Thaine Santos da Silva: "Tive a oportunidade e adorei, acho essencial se filmar e se ver depois, certas coisas a gente só tem consciência depois que assiste".

Você acredita que se ver e/ou se ouvir posteriormente nessas gravações pode te ajudar no seu aprendizado? Por quê?

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Com certeza. Por que você se olha de outra perspectiva, consegue comparar a sua dança com outras pessoas, se o vídeo for em grupo. Consegue treinar um olhar analítico, consegue definir o que você gosta e o que você não gosta no seu movimento".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, me ver no vídeo ajuda a criar uma percepção melhor entre o que você acha que fez (aquilo que você mandou seu corpo executar e que na sua cabeça foi percebido de uma forma) e o que efetivamente aconteceu na cena (que pode ter sido completamente diferente do que você acha que fez) e fazer os ajustes necessários, essa é uma forma interessante pra mim de criar percepção corporal. As gravações das aulas de canto são imprescindíveis para estudar e perceber detalhes que enquanto eu estou cantando muitas vezes passam batidos, mas ouvindo os áudios eu consigo perceber".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Pois, somos seres ambulantes que não mantemos a consciência o tempo todo sobre as nossas expressões corporais. Se ver é uma forma de se aceitar e reconhecer enquanto um "Eu diverso", cheio de personas".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Muitas vezes não percebemos erros específicos quando estamos executando porque estamos focados em outra coisa. Seja problema de dicção, posicionamento de palco, respiração, posicionamento de cabeça, volume de voz e etc.".

Leticia Lelis de Carvalho: "Sim, pois uma coisa é seu professor/coreógrafo comentar, outra coisa é você próprio ouvir/ver o erro".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim, pois seria possível comparar o que eu estou errando atualmente que eu errava no passado, ou o quanto consegui progredir".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Observar a evolução. Comparar como era e como está. As vezes tenho a impressão de estagnação e quando tenho a oportunidade de ver várias gravações, o processo de evolução pode se tornar mais claro".

Thais Uessugui: "Acredito que sim. Várias coisas fazemos sem a menor noção que estamos fazendo. Portanto, se assistir é uma excelente forma de se estudar".

Você acharia interessante ser filmado durante as aulas e poder se ver logo em seguida para tentar entender algum possível erro que esteja cometendo? Por quê?

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Não sei se sempre, como um exercício de rotina. Mas acredito que é um exercício interessante vez ou outra. Porque tem algumas coisas, na dança, que a gente precisa de alguma coisa pra nos atinar e nos fazer melhorar ou superar alguma dificuldade. Às vezes se ver em uma gravação é o que te faz perceber alguma coisa essencial pro seu desenvolvimento".

Débora Torquato de Almeida: "Depende da proposta da aula e de que modalidade ela é. Para o teatro: se a proposta for de gravar a todos e mostrar na sequência criticando, ok, mas pessoalmente quando a gravação é opcional e me assistir é opcional eu espero passar pelo menos um dia refletindo sobre a aula/cena e o que eu me propus a fazer, para então assistir e ter uma perspectiva um pouco mais distante e crítica, creio que ao assistir imediatamente eu ainda estou muito próxima da cena pra conseguir emitir um bom julgamento sobre ela. No caso da dança gravar e assistir imediatamente fazendo correções pra mim funciona bem porque é mais fácil pra mim perceber durante a própria dança os processos envolvidos e apenas confirmar no vídeo o que eu já havia percebido enquanto dançava".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "É por meio do olhar do Outro que nos formamos enquanto sujeito, segundo a Psicanálise. O olhar da câmera (olhar do Outro) traz tb significações pertinentes para moldarmos e reestruturarmos o sempre o nosso corpo. Tomar consciência do erro ajuda no processo de lapidação do ser".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Acho que se ver executando um exercício, uma coreografia, etc. pode acrescentar no aprendizado por nos apresentar uma visão diferente do exercício e da nossa execução".

Anônima: "Sim, com certeza. Por que no momento que você está ali, na aula e ensaiando, você não tem a percepção de certas coisas na performance. Ao ver o vídeo, você pode finalmente notar certos pontos que antes não conseguiu enxergar e corrigir esses erros".

Leticia Lelis de Carvalho: "Acho que não é necessário ser logo em seguida, mas depois de algumas horas seria muito interessante".

Luara Hias Lins: "Sim, porém, ao mesmo tempo em que aprendi a gostar de me ver nos vídeos de dança, não tenho certeza se me sentiria à vontade me vendo nas aulas de teatro, por exemplo. Mas seria uma experiência interessante".

Anônimo: "Sim, porque eu conseguiria ver o que o prof ta falando melhor".

Mateus de Medeiros Daniel: "Talvez, dependeria da modalidade. Tem coisas que eu acho que pra serem corrigidas exigem mais tempo".

Mônica Maurício de Sousa: "Acho interessante para poder saber como seria se fosse um público assistindo naquele momento, mas admito que fico com vergonha de ver a mim mesma".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. A memória fica mais ativa ou compreende melhor no momento em que algo importante foi falado. Às vezes, sem uma gravação, o entendimento do erro pode não estar claro. "

Nicolly Barreto Melo: "Sim, pois após as aulas a memória está fresca para sabermos onde estamos errando e consertar para que o nosso corpo não se acostume com o erro".

Tania Maria de Souza: "Depende da aula. A produção exagerada de vídeos não quer dizer nada. Filmar um primeiro contato com uma coreografia ou uma música também não acrescenta. De fase em fase, de vez em quando é interessante para análise de progresso".

Com relação aos exercícios passados para serem filmados em casa e enviados via *Whatsapp*: você acredita que foram efetivos para a melhoria do seu desempenho no seu número? Te obrigou a ensaiar mais vezes para a produção do vídeo? Comente como foi a experiência, tanto os aspectos positivos e negativos no caso de você ter feito o exercício, quanto dos pontos positivos e negativos de não ter feito o exercício.

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sim. Tive que gravar outras vezes, mas fiz apenas um vídeo".

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Pra mim é sempre muito positivo. Principalmente pra dança que eu faço, que é o sapateado. Uma das formas mais eficazes pra mim de aprender o sapateado é me guiar pelo ritmo, então ter gravado algum exercício ou coreografia é excelente, porque dessa forma eu tenho acesso ao ritmo, e posso treinar com ele da maneira que for melhor pra mim".

Camila Damasceno Torres: "Não, pois não tive tempo para filmar em casa, pois mesmo que seja algo rápido exige uma preparação".

Débora Torquato de Almeida: "Para o meu número individual ter que fazer o vídeo me obrigou a pensar muito nas marcações da cena por que eu precisava dar direcionamentos para as pessoas que estavam em cena comigo (que não eram as que iam efetivamente atuar comigo na cena) e fechar todas as marcações, então foi um ótimo exercício. Participei de números de colegas e na hora da gravação foi a mesma coisa, a gente gastava bastante tempo revendo as marcações e gravando mais vezes se necessário".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Fazer os vídeos em casa ajudou na criação de um roteiro, na tranquilidade de fazer no tempo desejado a filmagem, de editar de forma livre. Ajudou na criatividade! O negativo de fazer em casa é o espaço físico, interrupção de outras pessoas (quando existem) no ambiente, telefone tocando no meio da gravação".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Não tive número solo, mas fiz essa atividade como exercício de um personagem de sala. Foi a minha primeira experiência e achei interessante. Acho uma ótima ferramenta".

Geórgia Silva de Araujo Borges: "Sim, ajudaram muito e ensaiei mais vezes. Ter feito ajudou no entendimento do exercício, não vejo aspectos negativos na filmagem".

Anônima: "Eu acredito que sim, é efetivo, apesar da câmera causar certa intimidação. Eu filmei umas poucas vezes antes de mandar uma que eu achei ser satisfatória. Com certeza te obriga a ensaiar mais vezes, ou a modificar alguma coisa que não foi legal. Refazer as filmagens foi efetivo para uma melhor construção do meu personagem. O único ponto negativo é o fato de a câmera causar certa intimidação e o tempo ali correndo quando você tem apenas 2 min e meio como limite. É uma pressão desconfortável, mas também ajuda em um melhor planejamento da personagem".

Karin Richter Caldas: "Sim, bastante. Mas os vídeos precisam ser melhores. Acredito que as sala são pequenas para tantos alunos e a gente não consegue ver bem os professores. Os vídeos isolados dos professores é bom, mas precisa ser aliado ao de grupo para o aluno ter a ideia de grupo".

Luara Hias Lins: "Acredito que a câmera me intimidou de alguma forma no primeiro exercício, o que já não ocorreu no segundo. Não precisei ensaiar mais vezes para os vídeos, e acho que eu não conseguiria melhorar sem antes ouvir uma opinião, mesmo gravando várias vezes a mesma coisa. O exercício me ajudou a ficar um pouco mais confortável com a câmera quando preciso gravar algo que sei que outras pessoas vão assistir".

Anônimo: "Eu fazia e mandava dps eu ia ver... pq senão eu não mandaria nunca!".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim. Sim. Me fez ensaiar mais pois me ver no vídeo me fez refletir de que eu poderia fazer melhor, e gostaria que as pessoas vissem o melhor de mim dentro do palco".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Para refinamento de movimentos. É ruim quando não faço porque parece que perco a linha de raciocínio de alguma determinada atividade. Não digo que é sempre fácil de me observar, mas acredito que possa me dar mais consciência de coisas a serem feitas".

Nicolly Barreto Melo: "Melhorou o meu desempenho, pois me obrigou a repetir várias vezes até internizar o personagem".

Tania Maria de Souza: "Estudar ângulo ou o que fazer foi interessante. Ver o produto final e decidir se aquele seria compartilhado também foi interessante".

Thaine Santos da Silva: "Foram muito efetivos, me fez pensar melhor e ensaiar mais. Mandar os vídeos fez também com que eu chegasse mais preparada para as aulas, pois já tinha recebido um feedback e sabia onde melhorar".

No último espetáculo você se utilizou das novas tecnologias durante o aprendizado das músicas, coreografias e/ou cenas do espetáculo? Caso afirmativo, descreva como foi o processo e como foi a experiência para você!

Bibiana Soyaux de Almeida Rosa: "Sim. Grande parte da coreografia eu comecei a pegar por vídeo porque eu viajei por três semanas. Foi essencial pra mim, me permitiu chegar no ensaio depois da viagem sem estar boiando completamente. No entanto não substituiu a aula, foi preciso rever alguns pontos críticos com os colegas para entender a coreografia completamente".

Camila Damasceno Torres: "Sim. As aulas de dança e canto filmadas foram essenciais para conseguir estudar em casa".

Anônima: "Sim. Como citei, utilizo as gravações da aula de canto para estudar e lembrar notas. E vídeos de aulas de dança para relembrar e até mesmo facilitar o aprendizado de algumas coreografias. Me ajudaram a deixar certas coisas mais orgânicas".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, especialmente para música e coreografia. Foi essencial ter os vídeos e áudios para poder estudar e revisar em casa ou no trabalho e chegar nas aulas com a música pronta, letra decorada, etc. Para revisar pontos de dúvida na dança os vídeos foram muito úteis".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Sim. Antes do espetáculo, sempre estava consultando vídeos e áudios. Isso traz conforto e maior segurança".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Sim. Assisti vídeos dos musicais já realizados, assisti aos vídeos das aulas que perdi, das aulas que estava presente para tirar dúvidas e dos vídeos em que eu estava presente para me analisar e ver o que poderia ser melhorado".

Geórgia Silva de Araujo Borges: "Sim. Várias vezes ao dia eu via o vídeo gravado, ouvia a musica do espetáculo. Foi ótimo, ajudou muito!".

Anônima: "Sim, usamos a filmagem (celular) para um melhor aprendizado das performances, o gravador de voz (celular) para os ensaios de canto e etc. Foi uma experiência que me ajudou bastante a construir uma performance mais satisfatória para o espetáculo real".

Karin Richter Caldas: "Como viajei, consegui aprender um pouco assistindo aos vídeos. Mas aprendi mais repondo as aulas em outros horários e com os ensaios com os colegas".

Leticia Lelis de Carvalho: "Não utilizei, pois passava tantas vezes na minha cabeça e na sala de aula que iria ficar excessivo".

Luara Hias Lins: "Sim, utilizei áudios para me ajudar com as músicas e também vídeos para relembrar alguns passos das coreografias. Como lembrava dos detalhes das minhas personagens, não precisei de outros recursos para isso. A experiência foi muito positiva, já que carrego as informações no celular e podia fazer consultas a qualquer momento".

Mônica Maurício de Sousa: "Sim. Me ajudou a relembrar algumas questões e comentários dos professores que sozinha eu não teria conseguido".

Nádia Pereira Branisso: "Sim. Estudo das vozes, coreôs, relembrar cenas. Não é nenhuma novidade pra mim ter as coisas gravadas, acho que ajuda a ter mais foco na aprendizagem".

Nicolly Barreto Melo: "Sim, nas vezes que faltei, ou que não memorizei a coreografia, utilizei as gravações feitas pelos colegas de turma".

Thais Uessugui: "Não usei, mas alguns alunos fizeram e eles perceberam a importância de filmar ou gravar o áudio da aula e da canção que está sendo estudada para correções de vícios e maus hábitos".

Considerando um sistema parecido com o *Kinect* do *Xbox* (que captura os seus movimentos tridimensionalmente e os compara aos movimentos de um avatar no sistema), agrupado com um reconhecimento de voz similar a um videokê (que reconhece a voz, a tonalidade e o ritmo do que está cantando), que pudesse comparar os seus movimentos e a sua voz com cenas previamente disponibilizadas no sistema, você acredita que seria estimulante e envolvente o aprendizado de atividades artísticas (como o *Canto*, a *Dança* e o *Teatro Musical* como um todo) através da utilização deste sistema, que possuiria um formato de jogo digital *online*, onde você poderia aprender coreografias, solos e coro de números de musicais através da interação com o jogo e com outras pessoas *online*?

Antonio Carvalho e Silva Neto: "Sem dúvidas. Seria muito interessante pela oportunidade de ação sem sair de casa e ainda interagindo com outras pessoas".

Anônimo: "Acredito que sim. A tecnologia quando bem utilizada pode trazer benefícios e facilitar processos, mas não elimina a presença física".

Anônima: "Acredito que sim. Seria interessante e estimulante. É uma forma divertida de aprender e ainda acho que não estamos longe de ter uma tecnologia como essa, afinal já existem jogos parecidos. Mas acredito que seria mais efetivo para dança do que para o canto. Pois a voz, mesmo estando parecida com a proposta em jogo pode estar sendo colocada ou projetada de forma errada e prejudicial".

Débora Torquato de Almeida: "Sim, eu definitivamente me divertiria com algo assim e utilizaria como meio de estudo. Mas ainda assim eu não dispensaria a prática presencial dessas habilidades em algum ponto e a presença de professores para dar *feedback* durante o processo. Novamente aqui cito a diferença entre alunos iniciantes e alunos que já tem uma base em uma habilidade e acho que o nível de atividade presencial e de acompanhamento de professores deve ser maior nas fases iniciais do processo e diminuindo conforme o aluno ganha autonomia e conhecimento".

Gabriella Maciel Britto Aragão: "Acho que seria uma boa ferramenta, principalmente para as pessoas que possuem também dificuldades psicológicas no aprendizado. Por ser uma forma mais divertida e com menos cobrança, algumas pessoas se bloqueariam menos e aprenderiam mais. No meu caso, ainda sou mais focada em aulas, repetições e objetivos. Gosto de ter uma aula com o objetivo de aprender algo. Não tenho a necessidade de misturar isso com um jogo, acho que talvez até me atrapalhe. Veria o jogo como um lazer e não como substituto a uma atividade de ensino".

Leticia Lelis de Carvalho: "Acho que esse jeito seria interessante para aperfeiçoamento do que já foi aprendido, não para aprender do zero. A não ser que você esteja fazendo isso por diversão, acho maravilhoso".

Luara Hias Lins: "Sim, seria um ótimo recurso para estudo em casa. Porém acredito que não seria útil se substituísse as aulas normais".

Mateus de Medeiros Daniel: "Não sei, achei essa descrição meio black mirror haha".

Thaine Santos da silva: "Acredito que seria estimulante, mas teria que ser algo feito poucas vezes para não acomodar a pessoa".

Descreva algo sobre a utilização das novas tecnologias no ensino-aprendizagem das atividades artísticas que você gostaria de expor e que não foi contemplado em nenhuma das perguntas anteriores.

Anônima: "Acredito na eficiência das novas tecnologia para o auxílio no aprendizado das atividades artísticas. Mas sempre em equilíbrio e alinhada com a prática e experiências reais".

Eduardo Lacerda Costa Moreira: "Creio que estamos entrando na era da "imagem ao vivo" dentro das redes sociais. Creio que aulas filmadas ao vivo atraem público. Imagem sem edição e sim com a qualidade real da coisa em si. Isso humaniza, deixa a relação com o espectador mais próxima e mais empática. Seria interessante pensar sobre essas captação de imagem ao vivo".

Karin Richter Caldas: "Reitero que a qualidade dos vídeos deve ser melhor".

Mônica Maurício de Sousa: "O uso do kinect diminuiu minha vergonha, porque mesmo se eu errasse os passos eu estava em meio a amigos que riam juntos, mas eu praticava para as mini competições que tínhamos no jogo".

## 2º semestre de 2017 - Profissionais brasileiros de *Teatro Musical*

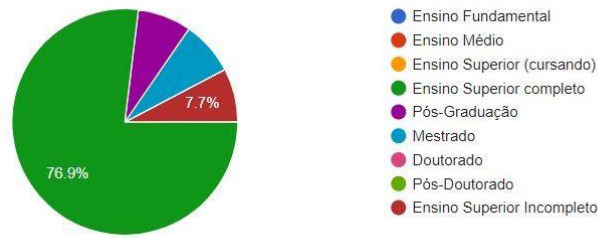
Link para as respostas completas: <https://goo.gl/EXWEIX>

Ao total, 13 profissionais de *Teatro Musical* no Brasil, dos 21 aos 39 anos, responderam o questionário *online*:

Ana Flávia Costa Barreto, 37 anos  
 Ana Paula Villar, 26 anos  
 Caio Lins lima, 28 anos  
 Corina Tavares, 29 anos  
 Daniel Cabral Ferreira da Costa, 27 anos  
 Felipe Ventura, 32 anos  
 Fernando Henrique Marinho da Costa Sabino Bastos, 24 anos  
 Luísa Viotti Maia, 28 anos  
 Matheus Severo Ramos, 26 anos  
 Rafaela Raposo, 25 anos  
 Ricardo Monteiro Holanda, 21 anos  
 Sandro de São Sabbas Tavares, 39 anos  
 Wilson Luiz Granja do Prado, 35 anos



Escolaridade:



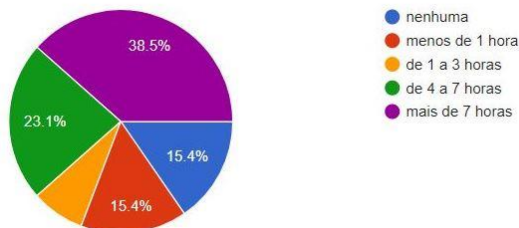
**Figura 66 - Nível de Escolaridade - Profissionais brasileiros de *Teatro Musical* - 2º/2017**

Quantas horas por dia você fica conectado à *internet*?



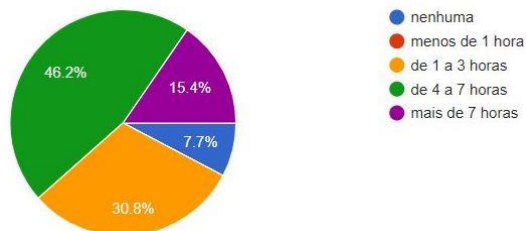
**Figura 67 - Qtd hrs/dia *online* - Profissionais brasileiros de *Teatro Musical* - 2º/2017**

Quantas horas-aulas presenciais de atividades artísticas que você tem na semana?



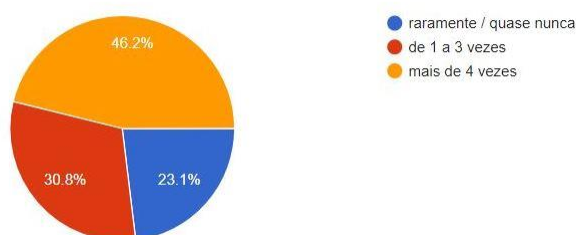
**Figura 68 - Horas/aulas presenciais - Profissionais brasileiros de *Teatro Musical* - 2º/2017**

Quantas horas na semana você se dedica em casa ao estudo individual das atividades artísticas que pratica?



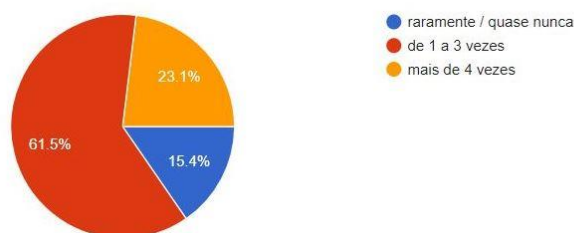
**Figura 69 - Estudo individual - Profissionais brasileiros de *Teatro Musical* - 2º/2017**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que você mesmo realizou?



**Figura 70 - Assiste o que gravou - Profissionais brasileiros de Teatro Musical - 2º/2017**

Com que frequência você ouve ou assiste as gravações que recebeu de outras pessoas?



**Figura 71 - Assiste o que gravaram - Profissionais brasileiros de Teatro Musical - 2º/2017**

Qual meio você mais utiliza para se conectar à *internet*?

100% - celular

Você costuma gravar o áudio ou filmar suas aulas das atividades artísticas que pratica?

92.3% sim e 7.7% não

Você já utilizou de gravações ou filmagens realizadas por outras pessoas para estudar algo que você não esteve presente no momento em que foi passado?

100% - sim

Qual meio que você mais utiliza para realizar as gravações das aulas?

92.3% - celular, 7.7% - não costumo gravar

Você se considera um viciado em *internet*? Por quê?

Caio Lins lima: "Não. Adoro ficar desconectado".

Matheus Severo Ramos: "Sim, porque muitas coisas no meu dia a dia envolvem a *internet* e dificilmente passo um dia inteiramente desconectado".

Ana Flávia Costa Barreto: "Não! Pq eu sei a hora de parar. Quando tenho que deixar o celular de lado, não fico incomodada. Uso a *internet* por ser mais prática".

Luísa Viotti Maia: "Vício não seria o termo, mas gosto da forma como facilita minha vida. Utilizo para relações e agendamentos de trabalho; para manter contato com amigos e família; e como meu jornal virtual. Fora a facilidade de fazer qualquer pesquisa e assistir filmes (o que também é uma necessidade profissional)".

Rafaela Raposo: "Não. Eu frequentemente esqueço o celular em casa e não sinto falta durante o dia".

Anônimo: "Sim, pq não paro de utilizar a *internet*. Que seja para trabalho ou vida pessoal".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Um pouco. Porque me sinto meio perdido quando estou numa área sem sinal, por exemplo".

Corina Tavares: "Sim. Todas as minhas atividades pessoais e profissionais estão relacionadas à *internet*".

Ana Paula Villar: "Sim. Pois caso a *internet* sumisse, o processo de adaptação para viver sem ela seria muito penoso".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, pois a *internet* já faz parte do meu dia-a-dia e é quase essencial para os afazeres diários. Quando fico sem *internet*, por exemplo, sinto que algo está faltando".

Você acredita que o grande acesso às redes sociais e de relacionamento VIRTUAL têm alterado as relações interpessoais REAIS? Por quê?

Caio Lins lima: "Sim, encontros que antes precisavam ser reais como reuniões, busca ou entrega de documentos, avaliações, shows, entre outros, agora podem ser virtuais. Assim como a análise de dados pessoais: hoje sou capaz de valorar uma pessoa sem conhecê-la presencialmente".

Matheus Severo Ramos: "Sim, estamos vivendo uma cultura de alto consumo e rotatividade. Os relacionamentos virtuais são mais fáceis de iniciar e terminar. Estão a um toque na tela de começar ou de ser bloqueado mediante seu interesse. Logo, as pessoas, que no geral tendem a ir pelo caminho mais fácil, acabam priorizando relacionar-se virtualmente".

Anônimo: "Sim. Por exemplo, você pode substituir um encontro real com alguém por uma conversa virtual. Isso diminui os encontros reais com pessoas que não fazemos questão de ver, ou que precisamos falar só por questões profissionais. Por consequência, podemos nos tornar pessoas mais "frias"".

Ana Flávia Costa Barreto: "Algumas vezes sim. Acho que muitas pessoas são introvertidas e a *internet* ajuda para que elas se soltem, porém essas se soltam virtualmente, não pessoalmente, o que pode acarretar dessas só buscarem relacionamentos virtuais. Cansei de ver pessoas ao vivo com seus celulares nas mãos. Às vezes parece que pela *internet* tudo fica mais fácil, inclusive um simples bate papo".

Luísa Viotti Maia: "Altera sim. Não acho que seja de todo negativo ou positivo. Acho que cada um é mestre das próprias relações virtuais e não o contrário. Ajuda a manter contato com quem está fisicamente longe mas pode acabar nos fazendo ser superficiais na vida...."

Rafaela Raposo: "Sim. Eu tenho contato com muitas pessoas que, antes de sair com alguém, buscam a pessoa no Google. O processo de "conhecer" alguém foi muito acelerado e eu acredito que isso torne mais fácil julgar alguém sem dar a pessoa uma chance antes. Ao mesmo tempo, conhecer alguém pela *internet* há pouco tempo era considerado muito estranho e eu não vejo mais isso. A *internet* possibilita mais contato com as outras pessoas e eu acredito que é sempre interessante conhecer pessoas novas".

Anônimo: "Com certeza. Por um lado possibilita nos conectarmos com pessoas que está por distantes fisicamente, 'as por outro, afastam as que estão próximas fisicamente".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Sim, às vezes facilita, às vezes dificulta. Dá uma ilusão de proximidade e, com isso, às vezes passamos a desvalorizar o encontro presencial. Mas, ao mesmo tempo, é muito bom pra quem está longe da família por longos períodos. "

Corina Tavares: "Sim, cada vez mais a interação passa a ser virtual. Mesmo quando estão fisicamente juntas a tecnologia está entre elas".

Ana Paula Villar: "Sim. Grande parte das pessoas não têm percepção de quando estão abusando do uso da *internet* enquanto estão com outras pessoas. Buscam visibilidade nas redes sociais enquanto o calor do relacionamento real vai se perdendo e a pessoa vai se tornando inteiramente sozinha (a não ser virtualmente, onde tem muitos amigos nas redes sociais)".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim. O contato físico e visual tem sido trocado pelo contato virtual, isso acaba fazendo com que as relações se tornem mais superficiais".

Anônimo: "Sim, porque tem facilitado o contato com pessoas, mesmo distantes fisicamente. O relacionamento virtual também mantém a intimidade de certa forma e nos permite pular algumas barreiras sociais ou formalidades por permitir o contato pessoal direto e a qualquer hora".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. As pessoas se encontram menos vezes, e quando o fazem já sabem parcialmente o que o outro anda fazendo. O encontro real muitas vezes se torna um momento que duas ou mais pessoas acessam redes sociais sem interações reais entre estas pessoas".

Você costuma filmar ou fotografar shows, espetáculos e grandes eventos que costuma ir? Como você encara essa prática tão corriqueira em nossa contemporaneidade?

Caio Lins lima: "Costumo tirar fotos e filmar pequenas partes. Acho mais importante registrar com toda nossa presença, do que apenas pelo celular".

Matheus Severo Ramos: "Geralmente tiro uma foto como recordação, não tenho o costume de filmar o espetáculo/show inteiro, senão eu perco o show inteiro hehe".

Anônimo: "Sim (quando é permitido). Acho que funciona como um modo de recordação, que acaba sendo divulgação para os artistas dos eventos".

Ana Flávia Costa Barreto: "Normalmente não. Às vezes eu tiro uma foto da luz, do cenário, mas para arquivo pessoal, para servir de inspiração. Eu tiro uma foto ou filmo uma parte, quando tenho amigos na plateia e para que eles possam se ver. Eu, sinceramente, acho essa prática uma necessidade de se auto afirmar para sociedade. Provar que tem uma vida social ou ostentar mesmo. Muitas vezes vejo pessoas filmando um espetáculo quase inteiro e não aproveitando aquele momento ao vivo, perdendo um pouco a magia do aqui e agora. E, ainda por cima, tem gente que durante o espetáculo fica de conversa no *Whatsapp* ou olhando Instagram, deixando ainda mais claro que estar ali é para se afirmar mesmo. Espero que as pessoas não percam o interesse em assistir espetáculos, que espetáculos não sejam apenas uma vitrine para se auto afirmar na *internet* apenas. Pois acredito que a grande maioria ainda tenha o interesse pelo espetáculo em si".

Luísa Viotti Maia: "Em geral não. Prefiro assistir. Mas entendo a vontade de querer guardar o momento".

Rafaela Raposo: "Não. Às vezes eu até penso antes de chegar no evento "eu tenho que filmar isso ou tirar uma foto" porque como artista é importante eu postar algumas coisas nas minhas redes sociais, mas eu sempre esqueço! Eu acho que em alguns casos menos pessoais cabe filmar alguns momentos do evento, mas acho que em teatro ou cinema é desrespeitoso com os artistas e com a plateia que será atrapalhada".

Anônimo: "Não. Eu entendo como uma necessidade de mostrar para os outros o quão legal é a sua vida. Como vc é privilegiado de estar naquele lugar com aquelas pessoas".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Acho ruim, porque se tornou algo meio obsessivo, a ponto de impedir a fruição do momento e atrapalhar os outros. Eu, às vezes, faço pequenos registros, quando é permitido pela produção, mais pra compartilhar com pessoas queridas ou postar no Instagram, por exemplo, principalmente quando não é um artista muito conhecido, a fim de motivar pessoas a conhecer".

Corina Tavares: "Não muito, somente quando quero perpetuar aquele momento de alguma maneira. Acho que possa ser positivo ou negativo. Muito se perde ao filmar todo o evento, você passar a assistir através de uma tela o que poderia estar assistindo ao vivo, o que seria quase o mesmo de assistir pelo YouTube, por exemplo. Mas por outro lado você pode guardar um momento para sempre e revivê-lo quantas vezes quiser".

Ana Paula Villar: "Não. A não ser que algo que aconteça ou alguma música que toque me lembre de alguém. Busco filmar uma parte pra mostrar pra pessoa mais tarde e depois volto a assistir o show. Acredito que as pessoas estão vivendo muito mais para mostrar suas vidas nas redes sociais do que pra curtir o momento e se divertir".

Ricardo Monteiro Holanda: "Shows e eventos sim, espetáculo não. Encaro de forma tranquila, apesar de saber que o melhor é aproveitar aquele momento com seus próprios olhos e não através de uma lente. Por isso tento ao máximo não tirar tantas fotos e nem filmar".

Anônimo: "Sim, faço snapchat e instastories. Acho sensacional por permitir que as pessoas estejam com você de alguma maneira e também te permite ver o mundo pelos olhos das outras pessoas".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Costumo fazer "selfies" nestas situações, mas com moderação para que não deixe de aproveitar o momento. Acho normal esta prática".

## E você costuma ver esses vídeos (e essas fotos) posteriormente?

Caio Lins lima: "Muito pouco. Risos".

Matheus Severo Ramos: "Sim, vejo todas".

Anônimo: "Sim! Com bastante frequência".

Ana Flávia Costa Barreto: "Quando eu tiro, sim! Como não faço isso com bastante frequência, pois uso a câmera para registros profissionais, faço pouco. Mas vez ou outra, me pego olhando fotos e relembando daqueles momentos, daqueles encontros".

Luísa Viotti Maia: "Sim! Com alguma frequência, mas não saberia dizer qual. São momentos que gosto de lembrar. Tenho carinho por fotos de momentos felizes".

Rafaela Raposo: "Sim. Assistio várias vezes nos primeiros dias e vai diminuindo com o tempo. Eu assisto vídeos antigos que eu filmei uma ou duas vezes no ano".

Anônimo: "Dificilmente, normalmente quando o facebook traz "lembranças"".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Na maioria das vezes, não. Mas faço pouco, então quando há tempo de rever, algumas vezes é muito bom".

Corina Tavares: "Sim, o suficiente para lembrar o momento q vivi".

Ana Paula Villar: "Quase nunca".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, logo depois de tirá-las".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim, pelo menos uma vez".

## Quais dessas atividades artísticas você pratica semanalmente?

Caio Lins lima: "Canto, Dança, Teatro".

Matheus Severo Ramos: "Canto, Teatro, Cinema".  
 Anônimo: "Canto, Instrumento Musical".  
 Ana Flávia Costa Barreto: "Canto, Dança, Teatro, Instrumento Musical".  
 Luísa Viotti Maia: "Canto, Dublagem".  
 Rafaela Raposo: "Teatro Musical, Canto, Dança, Teatro, Instrumento Musical".  
 Wilson Luiz Granja do Prado: "Teatro".  
 Corina Tavares: "Canto".  
 Ana Paula Villar: "Teatro Musical, Canto, Instrumento Musical".  
 Ricardo Monteiro Holanda: "Dança, Teatro".  
 Anônimo: "Canto, Teatro".  
 Sandro de São Sabbas Tavares: "Teatro Musical, Canto, Instrumento Musical".

Você acha estimulante o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas? Por quê?

Caio Lins lima: "Acho muito estimulante. Existem diversos aplicativos que dão um suporte para o treinamento diário. Além disso, *internet* sempre às mãos é uma excelente fonte de pesquisa".  
 Matheus Severo Ramos: "Sim, aplicativos de música ajudam a estudar teoria e prática como, por exemplo, o estudo de intervalos musicais, ritmo, acordes e escalas. Assistir filmes, documentários e aulas no celular ou no *tablet* permitem estudar no metrô transformando um tempo perdido em tempo de estudo. Ler livros no *tablet* tem a mesma lógica. E por aí vai".  
 Anônimo: "Com certeza. A tecnologia facilita muito o aprendizado, pois elimina a questão da presença física".  
 Ana Flávia Costa Barreto: "Estimulante não. Acho que o ao vivo sempre é mais proveitoso, porém é prático justamente para aquele momento em que você não pode estar presente. Mas que isso não se torne rotina, pois a arte precisa ser praticada ao vivo, a relação entre as pessoas envolvidas no projeto é muito importante, principalmente nos projetos em que estou à frente, pois trabalho com grupos".  
 Luísa Viotti Maia: "Acho sim. A começar pela pesquisa. Quando comecei meus estudos dependia da Balsa, a *internet* amplia o acesso e a qualidade da informação. Quando monografei utilizei a *internet* até para encontrar livros que fossem específicos para meu assunto. Poder gravar o que estamos ensaiando também é excelente. Já entrei para substituir em um musical de última hora e meu único contato com o espetáculo foi a gravação em vídeo do mesmo".  
 Rafaela Raposo: "Sim. Acho que novas tecnologias nos proporciona mais recursos. Acho que estudar é um hábito que tem que ser criado a partir dos recursos que mais dialogam com você e ter mais opções é sempre bom".  
 Wilson Luiz Granja do Prado: "Sim. Se é algo com que temos contato o dia inteiro, por que não usar para o nosso aprendizado e desenvolvimento?".  
 Corina Tavares: "Sim, porque permite acessar informações que já lhe foram passadas e lembrá-las com clareza. Além de poderem compartilhar suas experiências e experiências dos outros. A troca é muito maior e enriquecedora".  
 Ana Paula Villar: "Sim, acredito que a praticidade do uso de novas tecnologias e a dedicação do artista em utilizar isso da melhor maneira possível facilitam o processo de aprendizagem".  
 Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, pois a *internet* nos traz a possibilidade de ter acesso a diferentes informações ao mesmo tempo".  
 Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. São atualmente os meios principais de ter contato com informações e fontes de estudo".

Você acredita que o uso das novas tecnologias (celulares, *tablets*, etc.) para o aprendizado de atividades artísticas é EFETIVO? Por quê?

Caio Lins lima: "Acredito que o uso das novas tecnologias pode ser muito efetivo se aliado a um profissional de qualidade e muita disciplina por parte do aprendiz".  
 Matheus Severo Ramos: "Sim, pois facilita o estudo em momentos de ócio e pode trazer outra dinâmica de estudo".  
 Anônimo: "Com certeza. Claro que nem tudo pode ser ensinado de forma virtual, mas muitas coisas podem, e a tecnologia serve principalmente como meio de revisão de aprendizado".  
 Ana Flávia Costa Barreto: "Sim, mas não é a melhor forma. Muitas vezes o aluno precisa que o professor te dê feedbacks de seu desempenho. Se não for ao vivo, essa relação esfria e prejudica muito esse desempenho no palco".

Rafaela Raposo: "Eu acho que combinar o uso dessas tecnologias com outros recursos educacionais pode ser muito efetivo porque nos permite reviver o momento que recebemos a informação pela primeira vez. No entanto, a motivação que leva a pessoa a assistir e estudar utilizando esses recursos deve vir de outro lugar".

Anônimo: "Ainda não. Precisamos mudar o comportamento perante as novas tecnologias. Não nega-las, mas encontrar formas de usar o potencial que elas têm".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Pode ser. Depende muito da disciplina de quem utiliza, da disposição em ficar naquela atividade. A dispersão pode ser um impedimento grande".

Corina Tavares: "Sim, mantenho minha reposta anterior e acrescento um porém, nada substitui um momento presencial. Tem coisas que só podem ser realizadas no " ao vivo e em cores"".

Ana Paula Villar: "Se for utilizado com parcimônia e as pessoas não se apoiarem nisso para o aprendizado, sim! Na minha opinião, uma pessoa que está aprendendo, precisa do coletivo, da turma, do incentivadora colegas, da experiência dos colegas. Quando se está aprendendo uma coisa mais pratica como marcas ou coreografias, acho incrível poder filmar e passar pra quem não veio. Mas existe muito mais a ser preenchido e apreendido que precisa da presença do artista na aula ou ensaio".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, creio que o uso das novas tecnologias ampliam o campo artístico e nos ajudam desde o momento de criação ao momento de finalização de um trabalho artístico".

**Você já utilizou outras tecnologias para o estudo de atividades artísticas (ex.: aulas de canto via *Skype*, aulas de dança no *YouTube*, etc...)? Quais? Como foi a experiência?**

Caio Lins lima: "Atualmente utilizo os aplicativos sing Sharp e vocal trainer para canto, freeletics e yoga track para condicionamento físico, além dos gravadores, câmera e notas para registro de atividades e ideias".

Matheus Severo Ramos: "Já treinei dança pelo YouTube, não é tão bom quanto o treino presencial com um professor, mas é melhor que ficar parado ou não ter acesso a informação".

Anônimo: "Sim. Fiz aulas por Skype com um professor de canto de Nova York, e elas funcionaram muito bem. Como estou mudando de cidade, vou passar a dar aulas por Skype aos meus alunos de Brasília. Já comecei a testar com uma aluna que está em São Paulo e a experiência tem sido muito boa".

Ana Flávia Costa Barreto: "Já aprendi coreografia pelo YouTube. Como não era nada muito profissional, achei interessante, porém se for uma coreografia que exige um pouco mais de técnica, acho que o professor precisa estar assistindo. Acho interessante, por exemplo, o professor ensinar a coreografia ao vivo, gravar e mandar pros alunos estudarem em casa. Mas na próxima aula, ele vai corrigir o que não está sendo executado direito ou da melhor forma. Acredito em aulas por Skype, mas não tenho conhecimento para dar uma opinião concreta".

Luísa Viotti Maia: "Ainda não, mas conheço quem o faça e com sucesso. Não hesitaria em fazer. Embora deva ressaltar que gosto do contato humano também. Uma coisa não exclui a outra...".

Rafaela Raposo: "Sim. Tive aulas de redução de sotaque por Skype. A experiência foi ótima. Aula de redução de sotaque é basicamente uma conversa e não tivemos problemas. Não consigo imaginar uma aula de canto. Como funcionaria? O professor toca o piano de lá e você canta de cá? Ele vai ouvir com o piano tão perto? E se a *internet* travar? Não sei".

Anônimo: "Sim. Assisti aulas de sapateado para me ajudar com exercícios para as aulas que eu daria. Foi satisfatório".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Não exatamente. Já assisti palestras e aulas teóricas, mas acho que é viável".

Corina Tavares: "Sim, foi bom Pq supriu uma necessidade do momento e serviu bem o propósito. Mas eu particularmente prefiro experiências presenciais, a interação física contribui muito mais para o meu aprendizado. Opinião pessoal".

Ana Paula Villar: "Não. Como professora de canto, estamos estudando uma plataforma onde seja possível eu estar em um lugar e o aluno em outro. O Skype ainda não funciona em todos os quesitos necessários".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, já utilizei. Obviamente não tem a mesma potência que fazê-las presencialmente".

Anônimo: "Vídeoaulas pelo YouTube. A experiência é ótima porque você faz a aula quando está disposto e não quando dá a hora da aula".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. Estou acostumado a fazer aulas de canto, conferências e assistir palestras via *internet*. Para mim é tão efetivo quanto os encontros presenciais".

**Você acha que o aprendizado pode ser efetivo a partir de áudios e vídeos? Por quê?**

Caio Lins lima: "Acho que o uso de áudios e vídeos complementam o treino, expandem o conteúdo e ajudam no processo de compreensão do aluno, principalmente se o aprendiz tem facilidade com tais tecnologias".

Matheus Severo Ramos: "Sim, mas é uma efetividade diferente daquela presencial. É plausível, pois existem vários cursos de Ensino a Distância, entretanto depende muito mais disciplina do aluno esse tipo de método por

não ter um coach presente. E as vezes é necessária uma visão de fora para otimizar o aprendizado, por isso acredito que o aprendizado possa levar mais tempo ou ser incompleto em alguns casos".

Anônimo: "Sim. Mas acho que depende muito da forma que cada pessoa lida com o aprendizado, e também do conteúdo a ser ensinado".

Ana Flávia Costa Barreto: "Acho que pode ajudar, mas não deve ser a fonte principal de aprendizado. Acredito que seja um complemento".

Luísa Viotti Maia: "Efetivo sim. Acho também que não deve ser a única forma de aprendizado. Se complementam".

Rafaela Raposo: "Sim! Como eu disse antes, esses recursos permitem que você reviva o momento que recebeu a informação pela primeira vez, possibilitando uma melhor compreensão. Como se você tivesse lendo um livro pela segunda vez e entendendo coisas novas".

Anônimo: "Sim, se complementado com aulas presenciais. Nós precisamos utilizar de todos os sentidos para aprendermos. As tecnologias podem complementar as aulas sobre presenciais".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Pode sim. Tudo depende da nossa disposição. Eu já fiz outros cursos (não relacionados a arte) somente com uso de vídeos e textos. Funciona".

Corina Tavares: "Com certeza. Mas isso, acredito, varia de pessoa para pessoa. Funciono melhor com o "cara a cara", onde o professor pode corrigir e escolher a melhor abordagem. Mas já recorri muitas vezes aos áudios e vídeos e me serviram bem o propósito".

Ana Paula Villar: "Acredito que sim! Dependendo do assunto, é a mesma aula que vocês teria em sala de aula, e muitos professores criam até uma plataforma de dúvidas, que facilita muito a conversa dos alunos com ele".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, pois é uma forma de alcançar pessoas que estão distantes de diferentes formas".

Anônimo: "Sim, porque inclusive permite ser assistido/consultado quantas vezes quiser e visto quando se tem disponibilidade/interesse no aprendizado".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. Porque são fontes de informação".

Em alguma aula, *coaching* ou ensaio você teve a oportunidade de se ver filmado após o exercício/aula/*coaching*? Como foi a experiência? Se ver logo após a filmagem fez diferença na sua percepção e na sua performance? Comente a experiência.

Caio Lins Lima: "Já fui filmado diversas vezes e esse recurso sempre me ajudou. Uma vez, inclusive, descobri que estava errado em uma coreografia apenas depois de ver o vídeo. Podemos melhorar a percepção sobre nosso trabalho e chegar mais próximo da percepção da plateia".

Matheus Severo Ramos: "Faz TODA a diferença!!! Ver como seu corpo transita dançando ou num palco de te uma OUTRA noção e percepção corporal e a partir daí você consegue entender como os outros estão te enxergando e te sentindo. Principalmente para atores, que tem como um dos objetivos chegar no espectador, esse tipo de treinamento deveria ser obrigatório".

Anônimo: "Sim. Ter uma percepção "de fora" da sua própria performance acrescenta muito. Quando você vê por exemplo uma filmagem de aula de canto, pode perceber detalhes visuais que não havia percebido durante a aula, e que afetam diretamente na performance".

Ana Flávia Costa Barreto: "Sim. Às vezes usamos de artifícios para alcançar objetivos e somente nos vendo é que temos essa percepção. Acredito que tanto a filmagem, quanto o espelho possam ajudar a nós percebermos melhor, mas também acredito que isso não pode se tornar uma muleta. Por exemplo, com a dança, o espelho precisa ser tirado, pois temos que exercitar nosso cérebro para decorar aquela coreografia, sem depender do espelho "colando" do colega".

Luísa Viotti Maia: "Sim, faz diferença, principalmente no que diz respeito à voz. Minha percepção da minha voz é diferente quando a ouço na minha cabeça de quando a ouço gravada. Consigo ver/ouvir os erros nas gravações para tentar aprimorar no futuro".

Rafaela Raposo: "Sim! A experiência foi ótima. O jeito que a gente se percebe não é necessariamente o que está acontecendo. A filmagem permite que você veja isso de fora e ajuste imediatamente o que deve ser ajustado".

Anônimo: "Sim. Observar principalmente o corpo em cena. Abriu minha cabeça para possibilidades novas".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Sim. Em aulas de dança, isso pode ser muito bom porque a percepção de quem vê é diferente de quando a gente apenas faz. Dá pra corrigir muita coisa".

Corina Tavares: "Claro, o que experienciamos por dentro é bem diferente do que acontece fora. É literalmente "ver as coisas de fora". Podemos então entender o que o professor estava pedindo e o que estávamos executando".

Ana Paula Villar: "Com certeza faz diferença. Existem tendências corporais que um performer tem, que só ele sabe que tem. Se você tem uma boa percepção de si, na hora você sabe detectar uma mania e melhorar sua performance em cima daquilo".

Anônimo: "Sim, e é um turbilhão de insights. Ficam mais claras as razões da técnica".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. Ter consciência do que se está fazendo durante performances é fundamental para auto avaliação e posterior plano de ação pra aprendizado e desenvolvimento".

Você acredita que se ver e/ou se ouvir posteriormente nessas gravações pode te ajudar no seu aprendizado? Por quê?

Caio Lins lima: "Eu acredito que as gravações ajudam no aprendizados por que dão a oportunidade de se auto avaliar após a execução da atividade artística. Assim, podemos nos concentrar em executar primeiro e avaliar depois".

Anônimo: "Com certeza. Incentivo todos os meus alunos a gravarem ou filmarem suas aulas, justamente para começar a desenvolvimento essa percepção "de fora", de coisas que não percebemos quando estamos fazendo, mas que se tornam claras quando assistimos ou ouvimos posteriormente".

Ana Flávia Costa Barreto: "Sim! Porque muitas vezes não temos a percepção do que aconteceu. Se ouvir ou se ver é uma forma de se conhecer, também. Nos ajuda, inclusive, a nos admirarmos e construir uma confiança, mas como falei na questão acima, isso não deve ser uma muleta. Temos que confiar em nossos mestres, eles também têm uma percepção sobre nós e sempre vão querer tirar o melhor de nós mesmos".

Luísa Viotti Maia: "Sim. Percebendo o que funciona ou é o que não funcionou fazemos escolhas que nos levam a melhorar nosso trabalho".

Rafaela Raposo: "Sim. O interessante de me ouvir depois é que durante a aula eu faço varias coisa errada e o professor me corrige. Ele faz tantas correções diferentes que eu esqueço a primeira correção porque estou pensando na décima. É legal ouvir de novo essa primeira correção que eu esqueci depois que a décima correção que eu me lembrei já esta orgânica. A gente não consegue corrigir tudo de um dia pro outro. Por isso gravar e ouvir várias vezes depois é tão importante pra mim".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Com certeza. Mas é importante que isso seja acompanhado por alguém que tenha mais conhecimento. Na autoaprendizagem, este expediente pode levar a enganos que podem estimular a cristalização de vícios ruins".

Corina Tavares: "Mesma resposta da anterior. E a cada vez q ouvimos percebemos algo que não havíamos percebido antes. Acho muito válido acessar essas informações de tempos em tempos".

Ana Paula Villar: "Acredito que sim, pois me ajuda a me conhecer melhor e a enxergar em perspectiva o que eu faço quando estou no palco".

Anônimo: "Sim, porque não há dúvidas do que está registrado. O que pode mudar é a nossa percepção".

Você acharia interessante ser filmado durante as aulas e poder se ver logo em seguida para tentar entender algum possível erro que esteja cometendo? Por quê?

Caio Lins lima: "Acho interessante ser filmado ou gravado para perceber todos os detalhes da minha execução. Além disso, temos uma noção diferente ao executar e ao assistir o que foi executado".

Matheus Severo Ramos: "Sim, resposta acima e complementando: quanto mais abrangente é a forma que você se vê, mais argumentos críticos interessantes você adquire para implementar na sua arte. Afinal de contas fazemos artes pra nós, mas também para os outros".

Anônimo: "Com certeza, pois facilita essa percepção que citei anteriormente. Inclusive já usei esse recurso várias vezes em minha aula, pedindo para o aluno pausar e escutar a gravação ainda durante a aula para comparar as percepções".

Ana Flávia Costa Barreto: "Somente se o erro estiver sendo repetido. Gosto de acreditar na palavra do meu diretor/professor. Se isso for rotineiro, eu viro minha diretora e isso pode, de alguma forma, prejudicar o relacionamento aluno/professor".

Luísa Viotti Maia: "Sim. É inclusive um exercício de percepção importante".

Rafaela Raposo: "Sim! Como eu já disse antes, o jeito que a gente se percebe não é necessariamente o que está acontecendo. A filmagem permite que você veja isso de fora e ajuste imediatamente o que deve ser ajustado".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Às vezes. Nem sempre isso é necessário. Estar sendo filmado o tempo todo pode inibir algumas possibilidades de expressão, talvez".

Ana Paula Villar: "Sim. Exatamente pela questão da perspectiva. Poder ver de fora algo que já sinto de dentro".

Ricardo Monteiro Holanda: "Sim, pois a partir das filmagens realizadas nos ensaios, por exemplo, posso analisar os erros e onde posso melhorar. Acho que nesse momento é importante pensar que o celular pode ser seus olhos, já que ao estar no ensaio você não pode olhar a si próprio, porém com a gravação isso é possível".

Anônimo: "Sim, porque assim posso tirar meus próprios insights do meu trabalho e compreender melhor a direção dada".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Sim. Já tenho este hábito quando faço aulas e estímulo meus alunos a adotarem a mesma prática".



Você acredita que filmar ou gravar uma atividade artística pode ser prejudicial, pois leva a uma "zona de conforto", onde a pessoa não pratica o que foi filmado pois confia que aprendeu somente assistindo o vídeo que foi gravado em aula? Por quê?

Caio Lins lima: "Com compromisso e disciplina, o método pode ser ajustado e evitar os prejuízos. Por isso acredito que, assim como os outros métodos, devemos utilizá-lo com consciência crítica e não como atalho para o resultado".

Matheus Severo Ramos: "Mas aí a pessoa é burra, né. Na minha opinião nessa pergunta o método não é a questão, a zona de conforto tá na pessoa e isso pode acontecer tanto numa aula presencial quanto assistindo a um vídeo".

Anônimo: "Não acho prejudicial. Acredito que quem possa vir a entrar nessa zona de conforto seriam as mesmas pessoas que não estudariam corretamente caso não existisse a tecnologia".

Ana Flávia Costa Barreto: "Na maioria das vezes sim. Pq a pessoa só assiste e o corpo precisa aprender também. A mente, muitas vezes, nos trai, mas o corpo grava. Ele pode até demorar mais que a mente, mas ele não esquece. E para que o corpo aprenda, ele precisa ser treinado".

Luísa Viotti Maia: "Apenas se a postura do artista for essa. Novamente afirmo que somos senhores dos nossos métodos. Não podemos culpar a tecnologia pelos erros humanos".

Rafaela Raposo: "Não. Acho que a pessoa que não praticou com a filmagem também não praticaria sem. Como eu disse anteriormente, o recurso é ótimo, mas a motivação tem que vir de outro lugar".

Anônimo: "Não. A pessoa precisa continuar a prática artística independente da filmagem. Não acho q tenha relação com uma zona de conforto. Nós jamais estamos confortáveis em cena".

Wilson Luiz Granja do Prado: "Nem 8 nem 80. Não vai ser sempre prejudicial assim como nem sempre será benéfico. O aprendizado, principalmente nas artes, passa muito pelo corpo, pela repetição, pela experiência. Mas também aprendemos muito observando, tanto o outro quando a nós mesmos".

Corina Tavares: "O problema não estaria na gravação e sim na pessoa que tem uma ideia irrealista do que é aprender".

Ana Paula Villar: "Acho que essa resposta depende de cada performer ou artista. Tem gente que mesmo sendo extremamente talentoso, se dedica em dobro, pois quer ser cada vez melhor. E tem gente que mesmo sem talento, parece que tem preguiça e acha que vai se sair bem na hora do show. Acho que cada um conhece suas limitações e sabe quando precisa ensaiar mais alguma coisa. O vídeo está lá como lembrança, mas o corpo só apreende com a experiência física. Acredito que o professor/diretor deve encaminhar seus alunos/artistas nesse sentido".

Ricardo Monteiro Holanda: "Bom, acho que mesmo gravando o vídeo deve-se praticar novamente, pois a partir do vídeo vemos o que está faltando e assim poder repetir para que cega a um ponto de elevação do trabalho".

Anônimo: "Não. Isso é não se levar a sério. Talvez aqui a questão esteja mais ligada a excesso de confiança ou falta de humildade do que ao uso da tecnologia de forma pedagógica".

Sandro de São Sabbas Tavares: "Não. Porque acho que se rever é sempre uma fonte de dados que pode ser analisada e gerar informação a ser usada para o crescimento".

Considerando um sistema parecido com o *Kinect* do *Xbox* (que captura os seus movimentos tridimensionalmente e os compara aos movimentos de um avatar no sistema), agrupado com um reconhecimento de voz similar a um videokê (que reconhece a voz, a tonalidade e o ritmo do que está cantando), que pudesse comparar os seus movimentos e a sua voz com cenas previamente disponibilizadas no sistema, você acredita que seria estimulante e envolvente o aprendizado de atividades artísticas (como o *Canto*, a *Dança* e o *Teatro Musical* como um todo) através da utilização deste sistema, que possuiria um formato de jogo digital *online*, onde você poderia aprender coreografias, solos e coro de números de musicais através da interação com o jogo e com outras pessoas *online*?

Caio Lins lima: "Acredito que sim. Cada vez mais, o uso de tecnologia pode corroborar com a expressão das artes".

Matheus Severo Ramos: "Uau, isso seria o máximo! Eu gostaria muito de testar isso e acho que seria bem efetivo".

Anônimo: "Com certeza! Acredito que não deveria ser a única forma de aprendizagem, mas facilitaria o processo. O aluno poderia aprender uma música no jogo e então "lapidar" os detalhes em uma aula presencial posteriormente."

Ana Flávia Costa Barreto: "Para mim não seria estimulante, mas seria mais uma ferramenta para treino em casa. Ainda acho que a aula ao vivo seja mais estimulante, pois o professor nos ensina e auxilia em nossas dificuldades. Mas seria uma boa ferramenta para estudo complementar".

Luísa Viotti Maia: "Acho que seria interessante como jogo, entretenimento. Não consigo imaginar de outra forma. Mas estaria disposta a tentar".

Rafaela Raposo: "Nossa! Isso seria incrível!".

Anônimo: "Acredito nessa possibilidade como um exercício do que o artista aprende em sala de aula. Um complemento e até um momento de descontração com amigos. Mas se faz necessário o estudo com pessoas, que possam orientar o aprendizado".

Wilson Luiz Granja do Prado: "É algo meio difícil de imaginar para mim, mas me parece uma possibilidade nem interessante e estimulante sim. Aprender brincando é muito bom. Sentindo no corpo. A *Gamificação* do ensino é algo que vejo positivamente, desde que não se abuse do lado competitivo ou comprometa demais a profundidade do conteúdo".

Corina Tavares: "Com certeza, é mais uma forma de facilitar o acesso a mais pessoas. Sempre válido. Mas, claro, não substitui a riqueza de uma relação real".

Ana Paula Villar: "Nossa, seria genial!!! Como forma de jogo, com certeza!! Como professora, acho que o aprendizado deve ser guiado por alguém que entenda principalmente sobre a fisiologia humana e tenha em mente que cada caso é um caso e cada aluno precisa ser orientado de acordo com o seu".

Descreva algo sobre a utilização das novas tecnologias no ensino-aprendizagem das atividades artísticas que você gostaria de expor e que não foi contemplado em nenhuma das perguntas anteriores.

Caio Lins lima: "A tecnologia constrói novas plataformas para compartilhar experiências diariamente. Fóruns, mensagens, jogos, simulados. Tudo pode ser aproveitado para aprimorar a compreensão do aprendiz. Entretanto, antes de mais nada, é preciso que o aluno tenha consciência ética para saber como e o quê buscar através da tecnologia".

Corina Tavares: "A tecnologia, a realidade virtual, não são vilões em nossa sociedade e sim a relação e importância que o homem dá a elas. Muito podemos conquistar com elas, a troca de conhecimentos e experiências podem ser ilimitadas... E isso é lindo".

Ricardo Monteiro Holanda: "Bom, acho que as tecnologias quando usadas de formas corretas podem acrescentar e dar uma potência significativa ao trabalho artístico. Ela é importante e deve sim ser utilizada, tendo em vista a contemporaneidade em que estamos vivendo e toda a evolução da mesma contemporaneidade na arte".

Anônimo: "O uso de streaming pode ser uma excelente maneira de participar de eventos físicos em tempo real".

## 2º semestre de 2017 e 1º semestre 2018 - Doutorado Sanduíche em Londres

Link para as respostas completas: <https://goo.gl/CUGZAo>

Pesquisa realizada com alunos, professores e profissionais de *Teatro Musical* de Londres, no período em que fiz o doutorado sanduíche na *RCSSD - Royal Central School of Speech and Drama*. Ao total, 26 alunos, professores e/ou profissionais de *Teatro Musical* em Londres, dos 16 aos 60 anos, responderam o questionário *online*:

Alejandro Prado, 20 years old

Anders Vårdal Gjerde, 25 years old

Andrew Ewart, 19 years old

Ashleigh, 20 years old

Ellie Sayles, 22 years old

Emily, 16 years old

Esme Allen-Q, 18 years old

Fallon Mondlane, 19 years old

Gabi Lechtig Martinez, 18 years old

George Lynham, 16 years old

Harry, 22 years old

Harry Davies, 21 years old

Isabelle Riley, 18 years old

Jacob Collis, 18 years old

Jess Kingsley, 17 years old  
 Kiera Brunton, 18 years old  
 Lee Tsang, 43 years old  
 Lewis Allcock, 27 years old  
 Lucy Park, 30 years old  
 Maddison Bulleyment, 19 years old  
 Maggie Tarver, 60 years old  
 Natalia Viveiros de Moraes, 20 years old  
 Simon Warne, 41 years old  
 Sophie Maria Wojna, 19 years old  
 Stephen Louis, 21 years old  
 Zak Williams, 19 years old

Could you specify how is your weekly classes schedule and/or your weekly performances related to your artistic skills?

Jacob Collis: "30 minutes 1 on 1 Singing, 4 1/2 hours of ballet, 4 1/2 hours of jazz, 4 1/2 hours of acting, 4 1/2 hours ensemble singing and 45 mins cardio every morning".

Zak Williams: "3 hours of ensemble singing, 4 hours jazz, 4 hours ballet, 1-2-1 singing class, hour and half tap, hour and half contemporary, 5 hours acting and voice, hour song and dance, 3 hours masterclasses".

Anonymous: "3.45 hours ballet, 5 hours jazz, 1 hour contemporary, 1 hour tap, half hour private singing, 3 hours choral singing, 4 hours acting classes, 2 hours audition technique, 4 hours rehearsals, 5 hours cardio".

Jess Kingsley: "X3 singing, x3 jazz, x3 ballet, 2 hr rehearsal, 1 1:1 singing, 1 tap (all lessons 1.30 minutes)".

Kiera Brunton: "3.3/4 hours of Jazz, 3.3/4 hours of Ballet, 1.1/4 hours of tap, 1.1/4 hours of contemporary, 1.1/4 hours of audition tech, 3 hours of cardio, 1 hour of hot yoga, 1 hour of a PT lead gym session, 4 hours of ensemble singing, 30 minutes of a 1:1 singing lesson, 2.1/2 hours acting (1.1/4 hour normal, 1.1/4 hour acting for Tv and film) 2.1/2 hours voice work, 1.1/4 hours of song and dance, 1.1/4 hours of performance workshop, 3.1/4 hours of acting/musical theatre project, 1.1/4 hours of a guest masterclass (a class in any of the disciplines above), 1.1/4 hours of a tutorial, 1.1/4 hours of personal development skills".

Natalia Viveiros de Moraes: "3.45 hours of ballet, 3.45 hours of jazz, 1 hour tap, half hour private singing lesson, 3.45 ensemble singing, 4 hour rehearsals, 3.45 acting".

George Lynham: "4 x 45 mins of cardio, 1 x 30 mins of cardio, 1 x 1 hour of voice articulation, 3 x 1 hour devising, 2 x 1 hour acting tech, 1 x 2 hour musical theatre project, 1 x 30 min 1 2 1 singing, 1 x 1 hour 15 min audition tech, 3 x 1 hour 15 min jazz, 3 x 1 hour 15 min ballet, 1 x 45 min jazz, 1 x 1 hour voice theory".

Anonymous: "3.5 ballet, 3.5 jazz, 45 mins tap, 3 hours ensemble singing, 30mins 1-1 singing, 1 hour vocal health, 45 min cardio everyday, 2hour mt project, 90mins devising, 90mins articulation".

Alejandro Prado: "Per week: 2 hours of jazz, 2 hours of ballet, 2 hours of ballroom. 8 hours of acting technique. 4 hours of text analysis. 2 hours of movement. 4 hours of acting through song. 6 hours of voice(spoken). 40 min individual singing technique. 4 hours animal study".

Anonymous: "1 Hour warm up every day - 5 Hours a week, 16 Hours Acting training/Projects, 4 Hours Acting Through Song Study and Audition Preparation, 6 Hours Voice, 2 Hours Accent, 2 Hours Text Analysis and Performance Lab, 2 Hours Movement, 2 Hours Ballet, 2 Hours Modern Jazz, 2 Hours Tap, 2 Hours Musical Theatre Dance and performance, 1 Hour Cardio".

Andrew Ewart: "Very related, very full on and worth every second".

Sophie Maria Wojna: "1.5 hours of tap, 3 hours of jazz, 4.5 hours of ballet, 1 hour of individual singing lesson, 3 hours of ensemble singing/singing technique, 1 hour of music theory, 2 hours of voice, 2 hours of movement, 2 hours of actor & text, 1.5 hours of acting technique, 1.5 hours of speech/phonetics, 2 hours of improvisation, 1 hour of Alexander Technique, 1.5 hours of research class".

Anders Vårdal Gjerde: "We are currently undergoing a three week classic book musical workshop and have no regular classes. During our skill period we had 8 hours of dance classes, 10 hours of acting related classes and 7,5 singing/voice classes per week. We also had 1 hour music theory, 1,5 hours Alexander technique and 1,5 hours phonetics. We also are continually taking seminars for our Master. "

Lucy Park: "9-6, Mon-Fri. Classes vary with terms or projects".

Anonymous: "1 hour of private singing, 6 hours of dance, 6 hours of voice, 2 hours of movement, 8 hours of Acting, 6 hours of text analysis, 2 hours of music theory, 4 hours of animal studies, 4 hours of Acting through song".

Fallon Mondlane: "5 hours of singing classes a week (group and individual), 50 minutes of music theory, acting and actor and text classes 3 hours, 3 1/2 hours of movement, 9 hours of dancing (jazz, tap, ballet), 3 hours of speech and voice classes, and 2 hours of improve.".

Ashleigh : "1.5 hours ballet, 2 hours all years choir, 2 hours voice class, 2 hours movement, 4 hours singing, 2 hours jazz and fitness, 1 hour tap, 30 min 1-1 singing lesson".

Lewis Allcock: "(Performances; e.g. 'Lord Dismiss Us') 1 hour warm-up (physical/vocal) 2 hours of performance".

Anonymous: "1 hour of singing class, 8 hours of acting, 2 hours movement, 2 hours ballet, 2 hours jazz, 2 hours song and dance, 6 hours voice, 4 hours acting through song, 4 hours clowning/animal studies/shakespeare".

Harry Davies: "45 minutes of singing lesson, 4 hours of Acting through song, 8 hours of acting, 2 hours of ballet, 4 hours of dance, 8 hours of voice, 4 hours of clowning (last term animal study), 2 hours of movement, 4 hours of text analysis, 2 hours of performance lab, 2 hours of sight singing".

Isabelle Riley: "2 hours ballet, 2 hours jazz, 2 hours song and dance, 8 hours of voice, 2 hours of movement, 8 hours acting fundamentals, 4 hours of animal studies/ clowning, 4 hours or text analysis, 40 mins singing lessons etc.".

Anonymous: "2 hours movement, 6 hours dance, 16 hours acting, 4 hours text analysis, 6 hours spoken voice work".

Ellie Sayles: "4 hours voice, 2 hours articulation, 2 hours accent, 2 hours movement, 8 hours Acting, 6 hours dance, 4 hours Acting Through Song, 4 hours Text analysis, 4 hours Clowning, 2 hours performance lab, 2 hours sight singing, 1 hour cardio, 40 minute singing lesson".

**What about your individual study? How many hours per week do you spend studying your artistic skills by yourself?**

Jacob Collis: "1 hour every night to 1 on 1 Singing, 30 to monologues and acting a night, 3 hours a week to rehearsing dance".

Zak Williams: "7 hours a week stretching, 3 hours a week recapping songs, 5 hours a week on monologues and articulation, 5 hours a week recapping dance".

Anonymous: "3 hours a week monologues, 2 hours a week singing, 2 hours a week dance practice, 1 hour a week going over setting in rehearsals".

Jess Kingsley: "11 hours per week".

Kiera Brunton: "I don't set myself a weekly schedule that I follow, I will spend time on doing the work that I have been given and time recalling/learning dances and songs, and most importantly prepping for my 1:1 singing lesson so I can spend my limited time wisely. I will usually spend about 2 hours on weekdays doing work and 3 or 4 hours on the weekends".

Natalia Viveiros de Moraes: "About 1.30 a day".

George Lynham: "I spend around 4-5 hours a week this includes 2 sessions of 30 min cardio on the weekends and a further 2 sessions of 30 min stretching. I then also use the other time to work on songs and monologues".

Anonymous: "I do an hour everyday to improve in each class".

Alejandro Prado: "Approximately 5 hours a week or more".

Anonymous: "1 hour a week for singing practice, 1 hour for finding Musical Theatre Audition song material, 3 hours practicing material above. 1 Hour finding Acting Showcase potential Material, 1-2 Hours poetry practice, 6 Hours Acting project rehearsal".

Andrew Ewart: "A couple of hours each day".

Sophie Maria Wojna: "2 hours rehearsing dance technique and choreography per week, 2 hours rehearsing singing technique, 1 hour practicing voice/speech lesson exercises".

Anders Vårdal Gjerde: "I usually spend at least an hour, maybe two or more singing, learning lines and actioning and dancing. It depends on how much reading I have at home and how tired I am".

Lucy Park: "Usually 3 hours a day, after the school. Dance for 1.5-2 hours, singing or acting 1-1.5 hours. On weekends, about 5-6 hours a day".

Anonymous: "7 hours reading new plays, 4 hours studying scenes and music, 1 hour reshaping and rewriting notes, 3 hours meditating, 2 hours working out".

Fallon Mondlane: "I don't study as much as I should in my own time as we have long hours, I'd say about an hour a day revising various topics and completing homework".

Ashleigh : "2 hours a week to monologue and script, 1.5 hours to singing lesson practice, 3 hours creating choreography for assessment show".

Lewis Allcock: "7-10 hours a week going over lines for the show/blocking, 3-5 hours per week on character research/background information/things I do not know about the play (themes, etc.), researching difficult terminology/stuff said referred to by MY character and OTHER characters".

Anonymous: "1 hour singing exercises, 2-3 hours rehearsing acting scenes, 1-2 hours reading and finding acting material for class, 2-3 hours rehearsing clowning".

Harry Davies: "1 hour of singing practice, 4 hours of general practice (text analysis, acting, etc.)".

Isabelle Riley: "4 hours on voice, 2 hours on dance, 2-4 hours on singing, 3 hours acting".

Anonymous: "Most work is practically based in class, but may take a couple of hours outside of school each week to work on skills in my own time".

Ellie Sayles: "Half an hour singing practise, an hour going over songs for the week, two hours scene rehearsal, half an hour phonetics, an hour voice".

At this process of classes, rehearsals, individual studies, do you usually use technological devices (mobile phones, *tablets*, video recorders, sound recorders, etc.) in your routine? Could you describe how do you use these devices?

Jacob Collis: "I record my 1 on 1 Singing lessons on my phone and then listen to them and practice for about an hour a night, I also record harmonies and use them to rehearse about 4 hours a week".

Zak Williams: "I record vocal harmonies in singing and record every 1-2-1 singing class to listen back and practise every exercise learnt".

Anonymous: "I record my singing lessons to listen back to, I record myself saying monologues to help with learning them, I watch videos that we take of the choreography I need to remember to help go over it, I record vocal parts in choral lessons on my phone to learn when I'm at home".

Jess Kingsley: "We write a log of each lesson".

Kiera Brunton: "I use my phone for a lot of personal study. In terms of voice recordings, I will record the new sections we learn in ensemble singing lessons which can then be sent to anyone who doesn't have a recording or wasn't there, and I will have notebashes from my 1:1 lessons of a song that I will spend time at home learning. I also sometimes am forced to record myself in 1:1 singing lessons, and will very rarely listen to them back at home due to my low confidence. If I am dance captain for a number (or show) I will usually film the number and put it on a group chat with the people involved so they can watch back and remember, and I also watch back to take down notes so I know what to fix if I have time for a cleaning session. I also film myself after a dance class where we have learnt a routine if there is time, so I can watch myself back and critique so I can progress for next time. I also use these videos of me doing routines to promote myself on social media which will hopefully provide a platform with certain people for when I graduate and get into the industry. In our acting for TV and Film class we get filmed on a video camera owned by the school which we then watch back straight away, and we once used our own phone to film ourselves so we could watch back in our own time to critique".

Natalia Viveiros de Moraes: "Sound recorders on singing lessons and video recording on acting for tv and film lessons".

George Lynham: "I only use the recordings of piano to learn the notes to songs".

Anonymous: "Yes we use mobiles or dictaphone for singing and to record in dance if we need to learn something".

Alejandro Prado: "At times I record but do not listen to recordings unless learning a song".

Anonymous: "- Phones to record self singing/speaking and listen to how this can be improved; - Phones to record and listen to material from classes, mainly individual singing lessons, material for Acting Through Song lessons, and material for Musical Theatre Performance classes (group ensemble harmony lines etc.); - Phones to video record dances learnt in class to practice for the next lesson; - Phones to listen to group and individual feedback; - If I miss class I catch up with audio recordings sent from other people, depending on whether the subject facilitates it, e.g. audio recordings of music lines, otherwise it is mostly practical rehearsal catch up".

Andrew Ewart: "Yes they can help to record things visually and audibly, as well as help to play music and watch videos in order to further your learning without having to use CD's etc".

Sophie Maria Wojna: "I record (with my phone) my individual singing lessons and always listen back to them. I also record (with my phone) harmony lines in ensemble singing classes and listen to those too. I watch loads of dance videos on YouTube, whether it be tap, jazz, ballet, commercial etc. to get a better understanding of dance performance".

Anders Vårdal Gjerde: "I record myself when I sing. I also sometimes use my laptop to write about a character I am playing".

Lucy Park: "I record with my mobile phone every classes if on permission, and keep listen to them whenever I have time or working on my own. Also I take videos with my phone of the choreography or dance steps".

Anonymous: "I use my phone to record singing lessons and Acting notes, but that's about it".

Fallon Mondlane: "I mostly use technological devices to record harmonies in songs and learn songs in general, or video a dance so that I can practice it later".

Ashleigh: "I record and rewatch videos of singing and dancing frequently to recall exercises and routines or to see how something looks or sounds".

Lewis Allcock: "Always. I learn my lines by recording (using my mobile phone) all the other characters' lines and leaving gaps for my own lines. I play this back to myself, so I can practice saying my lines in response to the other peoples' lines. I use these at home for practice between 7-10 hours per week. YouTube is a valuable source

for research and also pronunciation videos for difficult words/terminology which is not known to myself. Wikipedia also for research. Some people question it's reliability, but it is sourced, and heavily moderated. We have recorded complicated scenes on mobile phones to practice at home".

Anonymous: "I always record my singing lessons and listening to those recordings is how I practice individually, as a class we record choreography weekly and refer to it during revision, I use YouTube and iTunes/Spotify to watch/listen to others perform as research for my own work, also of course i use messaging to coordinate individual rehearsals with scene partners, speakers are also used when rehearsing in a large space w many people".

Harry Davies: "I often record notes on my phone, I also use my phone to record my entire singing lesson. I often listen to notes and singing lessons in order to write them down. We often film dances on our phones to study choreography".

Isabelle Riley: "I record my singing lessons and listen back to them every week. I record harmonies I need to learn. We record the dances and often refer back to them if we forget the routine or can't find the music".

Anonymous: "I use my phone to record teachers feedback, and to read sheet music PDFs".

Ellie Sayles: "I use my phone to voice record my singing lessons so I can practise the exercises individually. I also use voice recorder to record feedback given in lessons as to not miss anything important when writing it down. I also video the dances each week so as not to forget them for the next class".

Have you done any *online* singing, dancing or drama classes/training? Do you think they can contribute to the development of your artistic skills?

Anonymous: "YouTube tap lessons have helped me pick up harder steps that I struggled with".

Kiera Brunton: "I have never done any classes or courses online. I will learn the odd dance routine off YouTube, but very rarely. In terms of singing I would struggle to have a class online and would feel it wouldn't be helpful for what I need from a singing lesson. I think for certain people it can certainly help and improve their skills, but it won't be the same for everyone".

Natalia Viveiros de Moraes: "No, but I do think they can help".

George Lynham: "I have used YouTube to learn tricks in circus skills but not in dancing, acting or singing".

Andrew Ewart: "I haven't but I don't think I'd find it useful as the teacher isn't there to correct me properly if I am not able to understand how to do something".

Sophie Maria Wojna: "I have slowly learnt how to dance the commercial style dance via YouTube, and it has been extremely beneficial for me because it has made me much more confident in this particular style, which we don't get to do a lot of at [University] Mountview".

Anders Vårdal Gjerde: "I have looked up song technique online before. I believe online resources can help with the theoretical side. I can also imagine leaning choreography/dance technique through video can help you part of the way. The ability to look up information on the *internet* is also priceless (for example about a period)".

Lucy Park: "YouTube dance tutorials. Yes, they can".

Anonymous: "I have not, but I do. I think they can help convey technical information in order to provide room for more personal pedagogy".

Fallon Mondlane: "I haven't, but I'm sure I'm the future I will. I can imagine them being a helpful tool".

Ashleigh: "Dance classes over YouTube can make outside practice easier and more accessible".

Lewis Allcock: "Rarely. Sometimes with accents. YouTube, other accent websites, etc.".

Anonymous: "I watch people perform online all the time and I also listen to podcasts and watch videos of people talking about theater which I find very valuable, I also learn some choreography from YouTube videos sometimes just for fun :)".

Harry Davies: "I have studied actors from YouTube".

Isabelle Riley: "I've used YouTube to get a headstart on voguing - I've also found stretches and exercises to tone up in YouTube".

Ellie Sayles: "I have not used any online videos for my training in singing, dance or acting. I often use YouTube for backing tracks of songs".

Do you usually record yourself singing, dancing or acting (for fun or as part of your training, to study or analyse yourself and analyse your skills development)? And what is it like to watch / to listen yourself in these recordings? What do you think about that?

Jacob Collis: "I record some of my acting, to see if it looks genuine, I find it difficult and awkward to watch, but it also gives me invaluable information".

Zak Williams: "Record song performances to watch back and see if I believe myself during performances and to take notes on habits. Really good way to see what you're doing right or wrong".

Anonymous: "Yes, it's strange/weird at first, but it's helpful as you can see what you're doing wrong that you may not have known you were doing, and therefore improve".

Kiera Brunton: "Like previously said, I watch myself back in dance and critique myself all the time, and I have got used to watching myself dance so I am fine at watching the videos. In terms of singing, only with my most recent recording do I have the confidence to listen back. I know when I've sounded good for bad in a lesson, and I know only in my recent lesson I had found the right placement and the right sound so I had the courage to listen back. Once a week we have an acting class for TV and film, and usually are filmed on a camera owned by the teacher/school and watch it back after we film our scene, but we had a cover teacher for one week where we filmed ourselves using our phones, so we could watch it back in our own time, which I found hard to watch myself back as I am not confident I my acting (like my singing)".

Natalia Viveiros de Moraes: "Yes, I usually don't like watching myself but it's very helpful because you can recognise what you have to work on".

George Lynham: "I do record myself where reasonable. I record singing that I can listen back and see if they way I don't something sounds safe or whether it sounds like I am telling a story. I also record myself dancing so that I can look back and analyse what I do well and what I can improve on i.e. extensions in my legs/arms and also in technically things such as using my feet correctly".

Anonymous: "Yes, it's strange to see and hear what you look and sound like".

Anonymous: "I record myself singing in singing lessons, which is beneficial to listen to back as I can hear the progression from previous lessons and what things are needed to be worked on also. I record myself for fun sometimes also if I want to see that I have achieved something, e.g. to see if I have picked up choreography right, and to remember choreography learnt from outside classes, such as Pineapple dance numbers".

Andrew Ewart: "I do both! And it can be quite nerve wracking watching them back but once you get used to it and are happy with yourself it's fine".

Sophie Maria Wojna: "I usually record myself in all my singing lessons (individual & ensemble), and I record myself in some dance classes (tap & jazz) mostly for memory, so that I don't forget anything I've learnt in the lesson. Watching/listening to these videos is sometimes embarrassing because not every recording is flattering, but they're always worth it because I end up knowing and remembering everything".

Anders Vårdal Gjerde: "I record myself sing. It is a really helpful tool. Especially as you don't hear yourself as others do. It also means that you don't have to concentrate on sustaining a note while listening to yourself. I have not filmed myself dancing, but I can imagine it being helpful. I wouldn't film myself act. I don't think that is a healthy way to approach it."

Lucy Park: "Yes I do. To keep monitoring myself and analyse. It helps me a lot".

Anonymous: "Not unless part of an exercise. I find it very difficult not to be self-critical".

Fallon Mondlane: "Absolutely, I can decipher a multitude of things from a recording as not only does it help me learn something, but it allows me to see where I need to improve in voice quality, pitch etc."

Ashleigh: "Depending on confidence in the piece of song or dance depends how easy it is to watch back".

Lewis Allcock: "I don't often record myself in rehearsal or performance, but I regularly record songs that I need to get used to, for purposes of practice and familiarity. Mobile phones are an invaluable resource for this, and I think therefore very important. I don't often work in musicals, but if I do, having rehearsal recordings of myself singing is definitely very useful. If learning a song, I tend to want a recording of JUST the music, and then also a recording of me singing with the music. Again, very important for practice and familiarity".

Anonymous: "Yes since we are required to record voice lessons I have to do it every week and it's awful haha! I just find it very uncomfortable to listen to myself sing but it's extremely important because I learn so much about how to improve when I do this, not necessarily just singing but acting as well. It's the easiest way to see first-hand what you should change to make an improvement. All in all I think it's an excruciating but priceless tool 😊".

Harry Davies: "Yes. It depends on the quality of my work. If it's good I don't mind looking back on it, if it's not, I often loathe looking back on it. Despite this, it's all necessary to learn".

Isabelle Riley: "I listen to my singing lessons- it's weird but good to hear improvement. When I record and watch my dance back, I realise that the mirror is lying to me and I'm not as good as I think I am".

Anonymous: "Record singing to see what I sound like and look for ways to improve".

Ellie Sayles: "As said previously I record the dance choreography mainly to refresh my memory between classes, not necessarily to analyse myself. Sometimes I will listen back to my singing on the voice recorder but I usually listen to my lessons so I don't forget important feedback notes. I don't like the sound of my own voice on a recorder".

At your classes and rehearsals, do you allow the use of technological devices (mobile phones, tablets, video recorders, sound recorders, etc.) as a tool for your students' training? Or do you

use this technological devices as a methodology of teaching in your classes? Could you describe (as a teacher) your relationship with this processes?

Lee Tsang: "Yes. These are permitted. I've only just started at this University so still in the process of seeing all the contexts in which technology might be best implemented".

Maggie Tarver: "I do not mind the use of technological devices as a research tool, however it has to be monitored closely as students tend to get distracted by other issues (particularly social media)".

Simon Warne: "Devices are mostly used as a tool for students. Whilst we do have a college based VLE Moodle that allows us to communicate and transfer resources to the students. We do not have a department strategy nor is our use of technology based on a methodology of teaching".

What do you think about the students recording themselves singing, dancing or acting (as part of their training, to study and remember what they learned or to analyse themselves and to analyse their skills development)? What do you think about that?

Lee Tsang: "This is fine".

Maggie Tarver: "Recording and watching back is a useful tool".

Simon Warne: "We are very keen for the students to use this as part of their reflective practice. Students keep a Wordpress Blog and this is easily accessed from any number of devices. This is a platform to store information, but also somewhere to reflect on and evaluate their practice".

Have you taught any *online* singing, dancing or drama classes/training? Do you think this can contribute to the development of the artistic skills of the actor-singer-dancer?

Lee Tsang: "I haven't done this here (yet) but I have usefully observed my colleagues' videos, which have been helpful for making sure we offer consistency in our approaches and the terminology we use".

Maggie Tarver: "No - I haven't taught any online classes. They can in some cases work but it is not something I would consider doing".

Simon Warne: "We have used rehearsal tracks, YouTube tasks and I have taught one to one singing by Skype, but not a class. The rehearsal tracks have been a great help in short turn around events, however it takes a sensitive and intelligent response from the singers and actors to find their own interpretation of the music".

Last question: what is your position regarding the use of those technological devices in the learning process and training process of the actor-singer-dancer's skills? Do you think they facilitate, help, hinder, stimulate? What do you think about that for the development of the artistic skills?

Lee Tsang: "Yes, they are useful. Indeed I use them myself as a practitioner. The usefulness lies in being used as a tool for reflection, though of course with awareness of various caveats about how technology does not always create a true representation of the live experience. I've found the best use of the technology is for spotting certain technical mistakes - particularly in highlighting things that I simply would not have been aware of or would have been insufficiently unaware of. One must be very careful about making aesthetic judgments of the live experience based on recordings, however. Some training is often necessary to highlight the pitfalls".

Anonymous: "To some extent I feel that technology assists your progress in areas where it is needed for you to self analyse your work, for example in a voice lesson where you need to hear the effect certain techniques are having on your voice. Technology is also helpful when being used to research the context needed to fully understand the history and context of your character, and to create good character biographies. However, in terms of how technology affects the actor's mindset, whilst approaching work, I feel that the constant use of technology in life around them and outside training can be detrimental to your thought process and approach to the work. For example, the busy nature of technology and fast moving everything is programs your actor's mind into making and needing rush decisions immediately, and finding a definitive answer, however the thought process needed to craft your work can be a patient, calm mindset, in order to fully allow yourself to discover the text and the character and moments of truth yourself, counteracting the effects of technology as there won't be an immediate answer (on the whole) during the discovery of the actor's process. Therefore I only allow myself to use technology at certain times and for certain lengths of time during the day. To allow my thought process to be clear of the speed of the technology. Of course, when technology is useful for the process, i.e. research and



recording, I use it often, but in terms of other things, i.e. social media, I restrict my time to use these online sites".

Lucy Park: "They help a lot. Especially when you're working on your own, you cannot catch every mistake when you're actually doing it. Then you can see what to work on from your recordings".

Lewis Allcock: "They definitely assist, rather than hinder. Information and help required by actors when preparing for a role is at hand very easily using mobile phones and computers/laptops. I find personally that line-learning is greatly assisted using recording apps on mobile phones as stated above. This allows me to properly learn lines in my own time with the cue lines also included".

Maggie Tarver: "They can do all of these. If used well they can be a great tool, particularly for digital natives. However they can hinder the learning process due to distractions and potential emulation".

Simon Warne: "There is great potential to facilitate efficient practice and progress amongst all the disciplines, however the collective response through the company process with actors, dancers, director and the whole production team working together in the same space is more important and there should be time for this process to evolve".

Zak Williams: "Technology use is very important in musical theatre as we obviously need to get music to dance and sing to! Also very helpful for dance and choreo ideas by watching others work".

Anonymous: "Technology is helpful in my training as it speeds up more administrative elements, like writing down teachers feedback (which we are constantly getting). If I don't remember my feedback I can refer directly to my recordings of teachers, and since our course is so active there's no time to be distracted by the entertaining/social media aspects of these devices".

Jess Kingsley: "Recording is a good way to notice any problems and bad habits within your work".

Anonymous: "It definitely helps, I don't see how it could be negative unless a performer became overly critical of themselves but that happens without technology anyways. If I didn't have the technological tools I have today my life wouldn't be as easy".

Anonymous: "I think they serve as a tool and that if a teacher knows how to use the tool, then it's extremely helpful. But someone has to know how to apply it".

Isabelle Riley: "I think they massively help. Listening back/ watching back really helps to improve your skills, as you can hear/see the problems or things that need to improve".

Anonymous: "I think they help a lot, I can go over and learn so much more with my phone, and I can find out so much about my craft using the *internet*".

Fallon Mondlane: "I think they can be immensely helpful as technology allows students to have easy access to the work done in lessons. I'd say (at least in the way I currently use it) that it's an asset to the teaching, rather than a distraction".

Ellie Sayles: "I think these help in my training. Especially videoing the dance as it saves a lot of time each lesson as we don't have to revisit the choreography as much as what we would without it".

Harry Davies: "I think the technology we use currently isn't particularly groundbreaking. It's fine, and well integrated, but I don't think I would miss much without it. I could still record things by writing in my journal".

George Lynham: "I think that technology has helped in regards to music accessibility and video examples. I also think that it helps in capturing moments to then learn from. I don't believe you can learn from just technology though".

Natalia Viveiros de Moraes: "I think it is really helpful and important, not just because it helps you understand what you have to work on but also because if you have to remember a choreography or harmony, it's very helpful to record it".

Kiera Brunton: "I personally find the use of technology helps me massively in my progress in classes and my skills in general. I think it is important that people watch/listen back to themselves and build up the confidence to do so because only then will you get to see/hear what works and what doesn't work and what you need to improve on next time. Your opinion is important as well as other people's so to know what you can do better for next time is a massive help".

Andrew Ewart: "I just think they are really useful, if used properly they can improve the way people learn and in our generation a lot of the population own something technical making it easier to access them".

Jacob Collis: "I find it all invaluable, without it I think my progress would be significantly hindered, it just makes so many things so much more convenient".

Alejandro Prado: "I feel at times they can stimulate and aid to learning, but am wary of their growing presence in the classroom-- they often hinder human connection and communication which takes us further away from drama and each other".

Anders Vårdal Gjerde: "I believe they are tools that can help you. I don't believe they replace teacher-student interaction. I think as long as you keep that in mind, and don't become too preoccupied with the technology, they can be very helpful".

Sophie Maria Wojna: "I believe that the technology of phones nowadays really does benefit my learning on my course. Without it, I definitely would not be progressing as much as I'd like to".

## APÊNDICE II - MUSICAL THEATRE COURSES - UK

Listagem dos cursos superiores das universidades e dos centros de treinamento pesquisados no Reino Unido durante o período que realizei o doutorado sanduíche na *Royal Central School of Speech and Drama*, no segundo semestre de 2017 e primeiro de 2018.

Tipo	Instituição	Nome do Curso	Duração	Site
BA	Anglia Ruskin University	Professional Dance and Musical Theatre BA (Hons)	3 years full-time	<a href="https://www.anglia.ac.uk/study/undergraduate/professional-dance-and-musical-theatre">https://www.anglia.ac.uk/study/undergraduate/professional-dance-and-musical-theatre</a>
BA	Arts Educational Schools London	BA (Hons) Degree in Musical Theatre	Three-year	<a href="https://artsed.co.uk/contact">https://artsed.co.uk/contact</a>
BA	Bird College	BA (Hons) in Professional Dance and Musical Theatre	3 years	<a href="http://bird-college.com/he-fe/full-time-courses/ba-hons-in-professional-dance-and-musical-theatre/">http://bird-college.com/he-fe/full-time-courses/ba-hons-in-professional-dance-and-musical-theatre/</a>
BA	Bucks New University	BA (Hons) Musical Theatre		<a href="https://bucks.ac.uk/courses/undergraduate/arts-and-creative-industries/musical-theatre-ft-1718">https://bucks.ac.uk/courses/undergraduate/arts-and-creative-industries/musical-theatre-ft-1718</a>
BA	Colchester Institute	BA (Hons) in Musical Theatre	3 years	<a href="https://www.colchester.ac.uk/course/ba-hons-in-musical-theatre/">https://www.colchester.ac.uk/course/ba-hons-in-musical-theatre/</a>
BA	Edge Hill University	BA (Hons) Musical Theatre	3 years (Full-time)	<a href="https://www.edgehill.ac.uk/courses/musical-theatre/">https://www.edgehill.ac.uk/courses/musical-theatre/</a>
BA	Goldsmiths - University of London	BA Drama: Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://www.gold.ac.uk/ug/ba-drama-musical-theatre/">http://www.gold.ac.uk/ug/ba-drama-musical-theatre/</a>
BA	Millennium Performing Arts	BA (Hons) Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://mpacollege.co.uk/project/bahonsmusicaltheatre/">http://mpacollege.co.uk/project/bahonsmusicaltheatre/</a>
BA	Mount View	BA (Hons) Performance - Musical Theatre / Diploma in Professional Musical Theatre	Three years (full-time)	<a href="https://www.mountview.org.uk/">https://www.mountview.org.uk/</a>
BA	RADA: Royal Academy of Dramatic Art	BA (Hons) in Acting	3 years full-time	<a href="https://www.rada.ac.uk/courses/acting-and-performance/ba-hons-in-acting/course-overview">https://www.rada.ac.uk/courses/acting-and-performance/ba-hons-in-acting/course-overview</a>
BA	Royal Conservatoire of Scotland	BA Musical Theatre		<a href="https://www.rcs.ac.uk/courses/ba-musical-theatre/">https://www.rcs.ac.uk/courses/ba-musical-theatre/</a>
BA	South Gloucestershire and Stroud College	BA (Hons) Musical Theatre	1 year - Full Time	<a href="http://www.sgscol.ac.uk/CourseDetail.aspx?Campus=wise&amp;Department=performing-arts-wise&amp;Course=BA-Hons-Musical-Theatre">http://www.sgscol.ac.uk/CourseDetail.aspx?Campus=wise&amp;Department=performing-arts-wise&amp;Course=BA-Hons-Musical-Theatre</a>
BA	Southampton Solent University	BA (Hons) Musical Theatre	3 years	<a href="https://www.solent.ac.uk/courses/undergraduate/musical-theatre-ba">https://www.solent.ac.uk/courses/undergraduate/musical-theatre-ba</a>
BA	The Royal Central School of Speech and Drama	Acting (Musical Theatre), BA	3 years full-time	<a href="https://www.cssd.ac.uk/course/acting-musical-theatre-ba">https://www.cssd.ac.uk/course/acting-musical-theatre-ba</a>
BA	Trinity Laban Conservatoire of Music & Dance	BA (Hons) Musical Theatre Performance	3 years (Full-time)	<a href="https://www.trinitylaban.ac.uk/">https://www.trinitylaban.ac.uk/</a>
BA	University of Central Lancashire	Music Theatre, BA (Hons)	Full-time: Three years	<a href="http://www.uclan.ac.uk/courses/ba_hons_music_theatre.php">http://www.uclan.ac.uk/courses/ba_hons_music_theatre.php</a>
BA	University of Chichester	BA (Hons) Musical Theatre (Triple Threat)	3 years	<a href="http://www.chi.ac.uk/departments/music/undergraduate-0/ba-hons-musical-theatre-triple-threat">http://www.chi.ac.uk/departments/music/undergraduate-0/ba-hons-musical-theatre-triple-threat</a>
BA	University of Cumbria	BA (Hons) Musical Theatre	3 years full-time	<a href="https://www.cumbria.ac.uk/study/courses/undergraduate/musical-theatre/">https://www.cumbria.ac.uk/study/courses/undergraduate/musical-theatre/</a>
BA	University of	Professional Dance and	3 years full-	<a href="http://www.gre.ac.uk/ug/pc/ww54">http://www.gre.ac.uk/ug/pc/ww54</a>

	Greenwich	Musical Theatre, BA Hons	time	
BA	University of Portsmouth	BA (Hons) Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://www.port.ac.uk/courses/film-media-and-performing-arts/ba-hons-musical-theatre/">http://www.port.ac.uk/courses/film-media-and-performing-arts/ba-hons-musical-theatre/</a>
BA	University of Surrey	Musical Theatre BA (Hons)	3 years	<a href="https://www.surrey.ac.uk/undergraduate/musical-theatre">https://www.surrey.ac.uk/undergraduate/musical-theatre</a>
BA	University of West London	BA (Hons) Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://www.uwl.ac.uk/course/musical-theatre/35569">http://www.uwl.ac.uk/course/musical-theatre/35569</a>
BA	University of Winchester	BA (Hons) Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://www.winchester.ac.uk/Studyhere/Pages/ba-hons-musical-theatre.aspx">http://www.winchester.ac.uk/Studyhere/Pages/ba-hons-musical-theatre.aspx</a>
BA	University of Wolverhampton	BA Musical Theatre	3 years full-time	<a href="http://courses.wlv.ac.uk/course.asp?code=DR016H01UVU">http://courses.wlv.ac.uk/course.asp?code=DR016H01UVU</a>
MA	Goldsmiths - University of London	MA in Musical Theatre	1 year full-time or 2 years part-time	<a href="https://www.gold.ac.uk/pg/ma-musical-theatre/">https://www.gold.ac.uk/pg/ma-musical-theatre/</a>
MA	The Royal Central School of Speech and Drama	Music Theatre, MA	One year, full-time	<a href="https://www.cssd.ac.uk/course/music-theatre-ma">https://www.cssd.ac.uk/course/music-theatre-ma</a>
Centro de Treinamento	City Academy	Musical Theatre Classes	Eight weeks	<a href="https://www.city-academy.com/musical-theatre-classes">https://www.city-academy.com/musical-theatre-classes</a>
Centro de Treinamento	Emil Dale Academy	Intensive 3 Year Musical Theatre Course	Three-year	<a href="https://www.emildale.co.uk/eda/">https://www.emildale.co.uk/eda/</a>
Centro de Treinamento	LSMT - London School of Musical Theatre	LSMT - London School of Musical Theatre	Two years	<a href="https://www.lsmt.co.uk/">https://www.lsmt.co.uk/</a>
Centro de Treinamento	Northbrook Metropolitan College	FdA Theatre Arts (Musical Theatre)	2 years	<a href="http://www.northbrook.ac.uk/courses/?s=&amp;code=FHFMI">http://www.northbrook.ac.uk/courses/?s=&amp;code=FHFMI</a>
Centro de Treinamento	Pineapple Performing Arts School	Twelve Weeks Intensive Musical Theatre Adult Course	Twelve Weeks	<a href="https://www.pineapplearts.com/courses-available/adults/">https://www.pineapplearts.com/courses-available/adults/</a>
Centro de Treinamento	The Brighton Academy	Professional Musical Theatre Diploma Course	3 years full-time	<a href="http://www.thebrightonacademy.com/home2/">http://www.thebrightonacademy.com/home2/</a>
Centro de Treinamento	Theatretrain Camden	Acland Burghley School - Dance, Acting, Sing	Four months	<a href="http://www.theatretrain.co.uk/camden">www.theatretrain.co.uk/camden</a>

## **ANEXO I - DRAMA UK COMPETENCIES**

---

### **DRAMA UK - Acting Competencies Level 1**

- Develop and play a character in rehearsal and performance and sustain it before an audience within the framework of production as directed
- Create believable character and emotion appropriate to the demands of the text and production
- Define the objectives of the character and embody and express these within the context of a production
- Work sensitively with other actors in both rehearsal and performance
- Show evidence within performance of creative imagination, emotion, thought, concentration and energy
- Develop an effective working process and the ability to monitor and evaluate application
- Draw upon and make use of personal experience and observation to assist in the creation of role
- Use textual analysis research and observation in the development of role

### **DRAMA UK Voice Competencies Level 1**

- Use and protect the vocal resources
- Respond and listen to other actors and be aware of the audience
- Create and communicate character in emotion, thought and narrative, through the use of language spoken and sung
- Read and interpret texts and scores with confidence
- Express and communicate emotions and thoughts with spontaneity

### **DRAMA UK Movement Competencies Level 1**

- Move with understanding and awareness of space
- Move economically and expressively and use relaxation and balance as a sound basis for the efficient use of body and voice
- Assimilate, commit to memory and recall simple dance patterns demonstrating musicality and use them in the execution of dance movements and sequences

### **DRAMA UK Acting Competencies Level 2**

- Combine acting with singing and/or dancing and other appropriate skills within a performance
- Communicate to an audience with expression and emotion and spontaneity
- Read and interpret texts with accuracy and confidence
- Identify style and form of writing in order to reveal and express these elements within a performance
- Study text in both prose and verse and make full use of the structures and phrasing in order to reveal character intention and the development of the story
- Create and sustain an improvised rehearsal or performance if required with discipline and spontaneity
- Show evidence of ability to devise and where appropriate to direct performance
- Materials and research and observation

### **DRAMA UK Voice Competencies Level 2**

- Communicate the meaning of texts of various periods and styles
- Achieve vocal characterization through the use of speech patterns, accents and dialects including received pronunciation
- Understand the necessity to prepare and execute suitable warm-up exercises in order to protect the voice and ensure the optimum potential in rehearsal and performance
- Use music and song with confidence and communicate and emotion
- Singing harmonically

## DRAMA UK Movement Competencies Level 2

- Use the body to the full in a free safe and flexible manner while taking care of physical resources
- Realized character and emotion and narrative through the use of body and movement
- Take part effectively in combat and action sequences under specialist direction with an understanding of the requirements for their own safety and that of their fellow performance and the audience
- Understand the necessity to prepare and execute personal warm-up exercises in order to avoid personal injury and to facilitate the fullest use of physical skills in performance

## Level Three DRAMA UK Competencies (Third Year)

You will notice that there are considerably more competencies required of you in this final year. These are mostly located in the professional competencies section. We expect you to be able to demonstrate a high level of professionalism. Where units do not explicit link with these competencies in their stated learning outcomes, PDP tutorial will offer a chance to monitor your progress and achievement of these.

### Level 3 DRAMA UK Acting Competencies

- Make full use of individuality in performance
- Prepare and sustain the quality of concentration necessary for each performance
- Use make-up, costumes and props effectively to develop performance
- Adjust to the demands of different venues and media
- Adjust to the nature and reaction of different audiences

### Level 3 DRAMA UK Voice Competencies

- Realize individual vocal potential
- Adapt the voice with confidence according to different requirements and conditions including the use of microphones
- Perform texts and scores in prose, verse and song and be clearly heard by the audience
- Communicate with confidence and assurance
- Read with clarity and understanding
- Apply vocal techniques of breathing centring and relaxation in relation to pitch, resonance, projection and articulation and sustain long passages of speech in rehearsal and performance

### Level 3 DRAMA UK Movement Competencies

- Communicate physically in performance with confidence and assurance
- Maintain stamina in specific movement tasks

### Level 3 DRAMA UK Professional Competencies

- Show a responsible and consistent attitude towards self-management
- Prepare a selection of appropriate audition pieces
- Be able to read at sight effectively
- Show competence in self-presentation in correspondence and interview
- Choose personal photographs which accurately reveal casting potential
- Choose appropriate clothes for warm-ups rehearsals auditions and interviews
- Target potential employers and prepare clear and concise CVs that provide accurate and relevant information
- Record and maintain potential employment contact in a systematic way
- Understand a union's role in relation to the employment process and have the opportunity to meet representatives of equity in order to inform themselves in the trade union to which they should join
- Understand the function and powers of agents, casting directors etc.
- Show knowledge and understanding of the entertainment industry and its professional organizations services and opportunities for further training
- Treat production teams with courtesy and consideration
- Show punctuality at auditions rehearsals and performances

- Take accurate written notes given by directors and be able to absorb and implement them
- Show willingness to check boards for calls and changes
- Plan work within a specific professional timescale
- Take care with props, costumes, wigs and equipment
- Understand the basic current taxation system and to understand how to run their personal tax accounts
- Understand and appreciate the professional status which will be conferred on them by the graduation from the course and their subsequent eligibility for membership of equity
- Develop an attitude to work which fosters professionalism based on a personal code of conduct and practice
- Develop a commitment to and understanding of the necessity for continuing a personal training programme beyond graduation

### Level 3 DRAMA UK Competencies - Recorded Media - Camera

- The student will be required to understand and respond to the technical demands of: continuity, eye-lines, different sizes of shot, find their mark(s), perform in scenes which are being shot or recorded out of sequence, and pick up a scene from any line within it.
- understand the interview process and the respective roles of the personnel they may meet at interview i.e. casting director, director, producer, executive producer
- understand how to prepare for the interview in those cases where they have been sent a script in advance
- be capable of dealing with the need for fluent sight-reading
- handle sight-reading in an interview situation with a video camera
- focussed on them
- understand the respective roles of the key members of an average
- film/television crew
- prepare for a screen role on their own in advance without rehearsal or other outside assistance
- respond to circumstances or notes from the director which require them to deliver a performance quite different from that which they anticipated in their own private preparation
- perform a role in a scene in the time that would normally be allocated to that scene on a television shoot under current industry conditions
- understand the necessity to conserve their energy and concentration through a long shooting day, sustain it through numerous technical interruptions, draw on it when the moment comes for the take and sustain it for a whole series of takes of the same shot
- be proficient in the processes of post-production in which their participation
- may be required e.g. additional dialogue replacement (ADR)
- understand the requirements of commercials casting
- act in front of the camera on exterior locations as well as interior or studio sets

### Level 3 DRAMA UK Competencies - Recorded Media - Microphone

- understand that working in radio drama is not to do with voice alone, but to do with acting
- apply the same levels of preparation, concentration and stamina - both physical and mental - as are required to sustain performance in stage work
- understand: the microphone's place within the scene and the character's relationship to it
- the listener's imaginative contribution to the process of the drama
- the nature of projection by means of the microphone
- the processes of listening as opposed to simply hearing
- disciplines for entering and leaving studios
- be conversant with the geography of a standard script layout
- be adept at:
- handling scripts in mono and stereo for drama and in mono for readings
- movement skills for both mono and stereo microphones,
- avoiding inadvertent noise
- textual analyses for both drama (including book readings) and commercials,
- aural observation skills and listening skills;
- master relative sound levels for the voice
- pitch for shouting and equivalent close microphone vocal techniques

(RCSSD, BA Acting Musical Theatre Program, 2017, p. 58 - 61).