



Universidade de Brasília
Instituto de Artes
Programa de Pós-Graduação em Arte
Mestrado em Arte

**Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade:
conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas**

Tiago Elias Mundim

Brasília, Março de 2014.

Tiago Elias Mundim

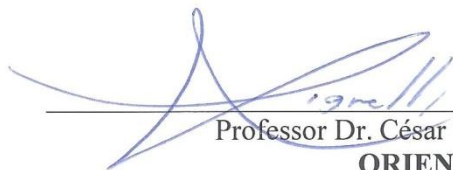
**Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade:
conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas**

Orientador: Prof. Dr. César Lignelli

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, na linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena.

Brasília, Março de 2014.

**DISSERTAÇÃO E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE MESTRADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



Professor Dr. César Lignelli (CEN/UNB)
ORIENTADOR



Professora Dra. Laura Maria Coutinho (FE/UNB)
MEMBRO EXTERNO



Professora Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto (CEN/UNB)
MEMBRO INTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira 21 de março de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

RESUMO

O presente trabalho se propõe a fazer uma contextualização do *Teatro Musical* contemporâneo a partir de problematizações do treinamento do ator-cantor-bailarino que deseja atuar neste estilo teatral, associando o desenvolvimento das suas habilidades cognitivas com o conceito do ensino e aprendizado por meio da teoria das *Inteligências Múltiplas*. Inicialmente foram analisadas características da *Tragédia Grega* sob o ponto de vista de Friedrich Nietzsche e da *Obra de Arte Total* descrita por Richard Wagner, que foram absorvidas ou adaptadas ao *Teatro Musical*, especialmente no que diz respeito à busca pelo encantamento – tanto do público quanto dos próprios atores em cena – e a relação com a multilinguagem artística utilizada em cada um desses estilos. Em seguida, com o intuito de traçar um panorama do *Teatro Musical* na contemporaneidade, foram descritos alguns conceitos e características desse estilo e como são realizadas e concebidas algumas dessas produções, detalhando sobre o que os enredos dos musicais estão discutindo e como isto pode influenciar nas técnicas exigidas no treinamento do ator-cantor-bailarino, buscando uma relação entre a formação dos intérpretes, a forma da encenação e os resultados estéticos esperados por este mercado. Para finalizar, foi elaborada uma tentativa de se criar um paralelo entre as habilidades cognitivas específicas dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical* e o conceito do ensino e aprendizado por meio das *Inteligências Múltiplas*. Com o intuito de se fazer uma relação entre essa teoria e os treinamentos oferecidos atualmente no Brasil e nos EUA, também foi realizada uma análise curricular de alguns cursos de Artes Cênicas e de *Teatro Musical* que são oferecidos em ambos os países, levando-se em consideração a formação e o treinamento de atores-cantores-bailarinos que estão em cartaz em produções profissionais.

Palavras-chave: *teatro musical, inteligências múltiplas, ator-cantor-bailarino, virtuosismo, treinamento, formação, interpretação, canto, dança, multilinguagem artística.*

ABSTRACT

The present work intends to contextualize about contemporary *Musical Theater* from problems found in the training of the actor-singer-dancer who desires to act in this theatrical style, by associating the development of their cognitive skills with the conception of teaching and learning through the *Multiple Intelligences* theory. First, *Greek Tragedy*'s characteristics were analyzed from Friedrich Nietzsche's point of view and also the *Total Work of Art*'s characteristics described by Richard Wagner, which have been absorbed or adapted to *Musical Theatre*, specially in regard to the search for the enchantment – both the public's and the actors on stage's – and the relation with the multi-language arts used in each of those styles. Next, in order to outline an overview of *Musical Theatre* in contemporaneity, some concepts and characteristics of this theatrical style and how some productions are designed and developed were here described, detailing about what musicals' plots are about and how they may influence the required techniques in actor-singer-dancer's training, searching for a relation among the training of interpreters, the format of staging and the aesthetic results expected by this market. Finally, an attempt to create a parallel between *Musical Theatre* actor-singer-dancer's specific cognitive skills and the conception of teaching and learning through the *Multiple Intelligences* was developed. In order to make a connection between this theory and the trainings offered in Brazil and in the USA, a curriculum analysis of some Performing Arts and *Musical Theatre* courses offered in both countries was conducted, considering professional actor-singer-dancer's degree courses and training.

Keywords: *musical theatre, multiple intelligences, actor-singer-dancer, virtuosity, training, acting, singing, dancing, multi-language arts.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pela vida e pela oportunidade de conseguir dar prosseguimento aos meus estudos e à minha pesquisa no campo do Teatro Musical.

A meus pais, Elson Ribeiro Mundim e Selmara Coutinho Mundim, que me apoiaram e me ajudaram nesta mudança de vida profissional para as Artes Cênicas.

A meu irmão, Bruno Coutinho Mundim, que também busca seguir a vida acadêmica e já está concluindo o seu segundo Pós-Doutorado em Física.

Ao querido Cristhian Cantarino Meireles, que esteve ao meu lado nesta etapa da minha vida e foi grande inspiração para a minha vida pessoal e profissional, além de me ajudar com a tradução para o inglês do resumo deste trabalho.

Às minhas avós, Rivadalva Ribeiro Mundim e Avelina Ferreira Coutinho, que moram em meu coração e que sempre serão o meu público mais amado.

A todos os familiares e amigos queridos que sempre torceram por mim e me apoiaram, mesmo quando eu não podia estar presente nos eventos sociais em decorrência dos inúmeros ensaios, apresentações e trabalhos.

Agradecimento especial à Thaís Uessugui, Rafael Oliveira, Michelle Fiúza, Fernanda Fiúza e Walter Amantéa que, através da ETMB e da ALEBRA, me proporcionaram um ambiente de aprendizado e crescimento dentro do Teatro Musical, onde, além de crescer e aprender muito, pude me apaixonar completamente por este estilo teatral.

E a todos os meus professores de canto, teatro e dança, que pacientemente tanto me ensinaram nestas áreas: Augusto de Pádua, Danilo Timm, Alírio Netto, Rafael Villar, Camila Meskell, Luciana Martuchelli, Júnior O'Hara, Rita Barreto, Liana Romano, Aleska Ferro, Giovanna Zoltay, Juliana Castro, Marina Carrijo e Wesley Messias.

Agradeço também aos professores da UnB que me orientaram nesta caminhada e foram muito importantes e fontes de inspiração ao longo da minha jornada acadêmica: Luciana Hartmann, Ana Agra, Larissa Polejack, José Mauro Ribeiro, Jamile Tormann, Felícia Johansson, Fernando Martins, Sílvia Davini, Mônica Mello, Jonas Sales, Rosana de Castro, Sônia Paiva, Soraia Silva, Giselle Rodrigues, Alisson Araújo, Alice Stefania e Cecília Borges.

Agradeço também a Laura Coutinho, pelos valiosos comentários durante a etapa da qualificação e pela disponibilidade de compor a banca da minha defesa final.

Agradecimento especial a Roberta Matsumoto, pelo acompanhamento durante a graduação, pelos conselhos, pelo aprofundamento teórico e direcionamento da minha pesquisa acadêmica, que foram de imenso valor tanto para a minha carreira acadêmica quanto para a minha vida pessoal e profissional, bem como pela disponibilidade e conselhos dados na etapa de qualificação, além de aceitar compor a banca da minha defesa final.

Agradeço ainda ao Instituto de Artes e à Universidade de Brasília pela bolsa REUNI, que durante dois anos me possibilitou dar prosseguimento a esta pesquisa e me proporcionou uma excelente experiência em sala de aula, acompanhando a disciplina Movimento e Linguagem 1 ao longo desses quatro semestres.

Agradecimento especial também a Fabiana Marroni, que durante dois anos me aceitou como bolsista REUNI para a disciplina Movimento e Linguagem 1, me proporcionando esta experiência de ministrar e conduzir uma turma universitária, que tanto foi importante para a minha pesquisa e para o meu crescimento pessoal e profissional.

Por fim, agradeço ao meu orientador César Lignelli por toda a paciência, acompanhamento e orientação da escrita desta dissertação de mestrado, em especial pelas grandes incitações e questionamentos levantados, que levaram a um aprofundamento teórico das questões que me instigavam a pesquisar.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|----|
| Figura 1 – Primeiro espetáculo – 1986..... | 10 |
| Figura 2 – Folder do espetáculo <i>Disney Para Piano e Voz</i> – 2004..... | 12 |
| Figura 3 – Primeiro espetáculo da ETMB – 2007..... | 14 |
| Figura 4 – Studio de sapateado da BDC..... | 15 |
| Figura 5 – Paloma Bernardi e Corina Sabbas | 17 |
| Figura 6 – Hugh Jackman na premiação do <i>Tony Award</i> – 2004 | 18 |
| Figura 7 – Interior do teatro <i>Bayreuth Festspielhaus</i> – Alemanha..... | 19 |
| Figura 8 – Interação entre coro e plateia no musical <i>Spring Awakening</i> | 34 |
| Figura 9 – <i>Playbill</i> comemorativo – <i>The Phantom of the Opera</i> | 49 |
| Figura 10 – <i>Times Square</i> – <i>Broadway</i> | 50 |
| Figura 11 – Folder do espetáculo <i>The Black Crook</i> – 1866 | 51 |
| Figura 12 – Folder do espetáculo <i>Show Boat</i> – 1927..... | 52 |
| Figura 13 – Cena do musical <i>The Phantom of the Opera</i> | 54 |
| Figura 14 – Cenas do musical <i>Pippin</i> | 55 |
| Figura 15 – Cena do musical <i>RENT</i> | 57 |
| Figura 16 – Cena do musical <i>Spring Awakening</i> | 58 |
| Figura 17 – Cena do musical <i>Urinetown</i> | 59 |
| Figura 18 – Cena do musical <i>Newsies</i> | 60 |
| Figura 19 – Cena do musical <i>Memphis</i> | 61 |
| Figura 20 – Cena do musical <i>The Book of Mormon</i> | 62 |
| Figura 21 – Cena do musical <i>Jesus Christ Superstar</i> | 63 |
| Figura 22 – Cena do musical <i>Spiderman</i> | 64 |
| Figura 23 – Cena do musical <i>Billy Elliot</i> | 65 |
| Figura 24 – Bibi Ferreira e Paulo Autran no musical <i>My Fair Lady</i> | 69 |
| Figura 25 – Cláudia Raia no musical <i>A Chorus Line</i> | 71 |
| Figura 26 – Cena do musical <i>Les Misérables</i> no Brasil | 72 |
| Figura 27 – Igor Rickli e Alírio Netto no musical <i>Jesus Christ Superstar</i> no Brasil..... | 74 |
| Figura 28 – Cena do musical <i>O Mágico de Oz</i> de Charles Möeller e Claudio Botelho | 75 |
| Figura 29 – Cena de <i>7 – O Musical</i> | 78 |
| Figura 30 – Cena de <i>Tim Maia – Vale Tudo: o Musical</i> | 79 |
| Figura 31 – Cena do musical <i>Cabaret</i> montado por Cláudia Raia | 80 |
| Figura 32 – Cena do musical <i>Correndo Atrás</i> | 81 |

LISTA DE TABELAS

| | |
|---|-----|
| Tabela 1 – Levantamento das Escolas e Cursos Livres de <i>Teatro Musical</i> no Brasil..... | 75 |
| Tabela 2 – Currículo NYU..... | 103 |
| Tabela 3 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – NYU..... | 105 |
| Tabela 4 – Currículo AMDA..... | 109 |
| Tabela 5 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – AMDA..... | 110 |
| Tabela 6 – Currículo BDC..... | 111 |
| Tabela 7 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – BDC..... | 112 |
| Tabela 8 – Currículo UnB..... | 114 |
| Tabela 9 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – UnB..... | 115 |
| Tabela 10 – Currículo USP..... | 117 |
| Tabela 11 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – USP..... | 118 |
| Tabela 12 – Currículo ETMB..... | 119 |
| Tabela 13 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – ETMB..... | 120 |
| Tabela 14 – Currículo 4Act..... | 122 |
| Tabela 15 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – 4Act..... | 122 |
| Tabela 16 – Inteligências Múltiplas – Análise comparativa entre os cursos analisados..... | 124 |

SUMÁRIO

| | |
|---|------------|
| RESUMO | 3 |
| ABSTRACT | 4 |
| AGRADECIMENTOS | 5 |
| LISTA DE FIGURAS | 7 |
| LISTA DE TABELAS | 8 |
| SUMÁRIO | 9 |
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 – CONTATOS ENTRE O TEATRO MUSICAL, A OBRA DE ARTE TOTAL E A TRAGÉDIA GREGA | 23 |
| CAPÍTULO 2 – PANORAMA DO TEATRO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: ALGUNS CONCEITOS, TEMÁTICAS E PRODUÇÕES | 36 |
| TEATRO MUSICAL – CONCEITOS | 37 |
| TEATRO MUSICAL NA BROADWAY – UM PANORAMA A PARTIR DO SÉCULO XIX..... | 50 |
| TEATRO MUSICAL NO BRASIL – UM PANORAMA A PARTIR DO SÉCULO XIX | 66 |
| CAPÍTULO 3 – O TREINAMENTO DO ATOR DE TEATRO MUSICAL: OS CURSOS ESPECIALIZADOS E UMA POSSIBILIDADE DE RELAÇÃO COM AS INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS | 83 |
| INTRODUÇÃO À TEORIA DAS INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS | 86 |
| CURSOS E TREINAMENTOS OFERECIDOS NOS EUA | 101 |
| CURSOS E TREINAMENTOS OFERECIDOS NO BRASIL..... | 113 |
| ANÁLISE COMPARATIVA ENTRE OS CURSOS ANALISADOS..... | 124 |
| CONCLUSÃO E TRABALHOS FUTUROS | 126 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS | 130 |
| LIVROS E PRODUÇÕES ACADÊMICAS | 130 |
| REVISTAS E WEBSITES | 133 |
| ANEXOS | 135 |
| FLUXOGRAMAS E EMENTAS DAS DISCIPLINAS DOS CURSOS | 135 |
| FORMAÇÃO DE ALGUNS DOS ARTISTAS DOS ESPETÁCULOS AMERICANOS | 201 |
| LINKS PARA VÍDEOS ONLINE | 204 |

INTRODUÇÃO

Existiram três momentos na minha vida que foram cruciais para determinar o rumo da jornada acadêmica e profissional que exerço atualmente e que motivaram a escrita desta dissertação no programa de pós-graduação do Instituto de Artes (*IdA*) da Universidade de Brasília (*UnB*).

O primeiro momento se deu aos cinco anos de idade, quando fui convidado a encenar uma peça infantil no aniversário de um primo. Ensaiei durante duas semanas com atores da cidade e tive umas poucas falas no decorrer do espetáculo, mas foi o suficiente para tornar marcante a experiência vivida (Figura 1).



Figura 1 – Primeiro espetáculo – 1986

Lembro-me que os ensaios eram algo novo para mim e que ocuparam os meus pensamentos durante as duas semanas. Eu pensava apenas nas cenas, falas, marcações e na ansiedade e felicidade que esta experiência me proporcionava. Não foi muito diferente no dia da apresentação: mesmo sendo muito novo, lembro até hoje da sensação que senti naquele momento, criando a certeza de que era aquilo que eu queria fazer na minha vida.

Entretanto, devido à pouca idade, meus pais não gostaram de me ver tão focado e empolgado com o teatro e não me incentivaram a continuar. Sem o apoio familiar, acabei tomando outros rumos em minha formação, sem nunca deixar as artes de fora da minha vida, tendo os filmes como minha válvula de escape, o que me fez ser um cinéfilo durante toda a minha infância e adolescência.

A maioria me possibilitou uma maior liberdade e, além dos cinemas, passei a frequentar também os espetáculos teatrais que aconteciam em Brasília. Nesta época, ainda não possuía uma independência financeira que me permitiria fazer algum curso de interpretação, mas já conseguia acompanhar a cena teatral que acontecia na cidade, incluindo peças do departamento de Artes Cênicas da *UnB*.

Apesar dessa certeza de que iria seguir a carreira artística no futuro, por influência familiar acabei fazendo o vestibular da *UnB* para Ciência da Computação e ingressei no curso no segundo semestre de 1999. Durante os cinco anos que fiquei focado no curso de Bacharel em Ciência da Computação, o teatro e o cinema continuavam presentes em minha vida como entretenimento, mas o direcionamento maior estava na minha carreira com os computadores.

Fui contratado pela multinacional *Accenture*, que prestava consultoria em *C&HT – Communication & High Technology* – para empresas de telecomunicações, onde trabalhei durante os anos de 2003 a 2009, realizando consultorias para empresas como *Brasil Telecom*, *TIM*, *VIVO* e *Oi*, tanto em Brasília quanto no Rio de Janeiro e em São Paulo. Essa experiência me propiciou, além de todas as oportunidades que tive na empresa, uma independência financeira que foi o ponto decisivo para a minha carreira artística.

E foi exatamente quando entra o segundo momento crucial da vida rumo às artes, quando assisti em Brasília ao espetáculo *Disney Para Piano e Voz* do grupo Kanti, no final de 2004 (Figura 2). Foi o primeiro espetáculo de *Teatro Musical* que assisti e nesse momento experienciei novamente o encantamento que havia experimentado aos cinco anos de idade no primeiro contato com a atuação. Desde então, coloquei algumas metas e decidi que era aquilo que gostaria de fazer na minha vida.



Figura 2 – Folder do espetáculo *Disney Para Piano e Voz* – 2004

Com a minha formatura em Ciência da Computação, como já possuía uma carreira consolidada no mundo corporativo, fui estimulado pelo espetáculo de *Teatro Musical* que havia acabado de assistir a pagar um curso de teatro para iniciar meus planos de construir uma carreira artística paralela ao trabalho que realizava em *C&HT*. Iniciei um curso de interpretação com a diretora Luciana Martuchelli, onde tive o primeiro contato com uma oficina de teatro.

Em 2005, o grupo Kanti mudou de nome para *ALEBRA* – Associação de Livres Espetáculos de Brasília – e abriu audição¹ para o espetáculo de *Teatro Musical* chamado *Disney para Piano e Voz 2*. Como já estava fazendo um curso de teatro e o *Teatro Musical* já havia tomado conta dos meus pensamentos, decidi fazer esta audição e, para minha surpresa no momento, não passei no teste. Analisando hoje, realmente percebo que não estava nem um pouco preparado para passar naquela audição, uma vez que a minha formação para o *Teatro Musical* era praticamente nula. Não tive nenhum treinamento para o *Teatro Musical* e nem sequer sabia que precisava dessa formação específica. Entretanto, na época, não entendi por que não havia passado e continuei apenas com as minhas aulas de interpretação.

¹ Termo utilizado para os testes de seleção de elenco dos musicais, onde o candidato faz testes de canto, dança e interpretação em diversas etapas. Também é utilizado para testes de seleção de músicos instrumentistas para a orquestra.

No início de 2006, a *ALEBRA* estava montando o espetáculo de *Teatro Musical* chamado *RENT*², sucesso na *Broadway* e que estava sendo lançado no cinema naquele mesmo ano. Havia acompanhado as audições pelo site, mas não pude fazer pois estava viajando na época. Uma amiga minha de infância – a cantora e produtora Thaís Uessugui – estava no elenco e à frente da produção desse espetáculo. Casualmente nos encontramos na rua e falei que fiquei feliz de saber que ela estava no elenco e ela acabou me chamando para ajudar nos bastidores do espetáculo.

Trabalhar atrás das cortinas e ter essa aproximação com o elenco e com a produção do espetáculo foi de vital importância para o meu crescimento e entendimento das necessidades exigidas dos atores que atuam em espetáculos de *Teatro Musical*. Acompanhar de perto todos os ensaios e a produção foi muito importante para o meu desenvolvimento artístico e o surgimento dos questionamentos que atualmente embasam essa pesquisa acadêmica.

A partir dessa participação nos bastidores do espetáculo *RENT*, iniciei minhas aulas de canto com a professora Uessugui e continuei com as aulas de interpretação. Em meados deste mesmo ano de 2006, a *ALEBRA* abriu audição para o espetáculo de *Teatro Musical* chamado *Grease*³, que seria apresentado no final do ano. Mesmo sabendo que meus trabalhos com o canto estavam no início, fui incentivado pela minha professora de canto (e produtora da *ALEBRA*) a fazer a audição e novamente acabei não passando. Consciente de que havia ainda muito a aprender, permaneci na assistência dos bastidores deste espetáculo, o que serviu para aumentar ainda mais os meus conhecimentos e minha aproximação com o *Teatro Musical*.

Já em 2007, a maestrina Michelle Fiúza, que juntamente com Sandro Sabbas esteve à frente da direção musical da *ALEBRA*, fundou a *Escola de Teatro Musical de Brasília (ETMB)*, que foi a primeira escola com foco em *Teatro Musical* na cidade. Como estava completamente envolvido com o *Teatro Musical*, me matriculei nesta escola e fiz parte da primeira turma, tendo aulas de canto particular, canto coral, dança e interpretação. A partir deste momento minha

² O espetáculo *RENT* foi apresentado em cinco sessões, entre os dias 14 e 16 de abril de 2006 (uma sessão na sexta, duas no sábado e mais duas no domingo), na sala Martins Pena do Teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, com lotação máxima de 407 pessoas por apresentação, totalizando 2035 espectadores pagantes. A direção musical foi de Michelle Fiúza e a direção teatral e preparação vocal foi de Pía Aun (atriz mexicana que participou da montagem de *RENT* na *Broadway*).

³ O espetáculo *Grease* foi apresentado em quatro sessões, entre os dias 02 e 03 de dezembro de 2006 (duas sessões no sábado e duas no domingo), no Teatro Dulcina de Moraes, em Brasília, com lotação máxima de 447 pessoas por apresentação, totalizando 1788 espectadores pagantes. A direção musical foi de Sandro Sabbas e a direção teatral foi de Rafael Oliveira.

relação com o *Teatro Musical* passou a ser mais dentro dos palcos do que nos bastidores e minha formação estava se iniciando totalmente focada em *Teatro Musical* (Figura 3).



Figura 3 – Primeiro espetáculo da ETMB – 2007

Ainda em 2007 – e já centrado na formação e no treinamento dos atores de *Teatro Musical* –, fui orientado a procurar outros cursos além das aulas já oferecidas na *ETMB*, de modo a aprimorar e acelerar a minha preparação e formação para a carreira de ator de *Teatro Musical*. Além das aulas de canto, dança e interpretação oferecidas na *ETMB*, procurei fazer *coachings* de canto com Alírio Netto – professor de canto que interpretou *Jesus* no musical *Jesus Christ Superstar* no México, e atualmente interpreta *Judas* na versão brasileira produzida em São Paulo – e, como o foco das aulas de dança na *ETMB* era em ballet e jazz, me matriculei também nas turmas de sapateado e de street jazz em outras academias de dança.

Como estava me especializando nas áreas do canto e da dança, mas com pouca experiência em interpretação, resolvi em 2008 fazer o vestibular para Artes Cênicas na *UnB*. Como trabalhava durante o dia, acabei optando pelo curso de *Licenciatura* noturno em Artes Cênicas, apesar de meu foco inicial ser em *Interpretação Teatral*. Fui aprovado e iniciei o curso neste mesmo ano, onde me formei em 2011 em *Licenciatura* e dei continuidade à dupla habilitação em *Interpretação Teatral*, concluindo no segundo semestre de 2012.

Continuando as aulas e o treinamento especializado em *Teatro Musical*, em 2009 já estava cursando as aulas na *ETMB*, as aulas de canto e dança extracurricular e as aulas de interpretação

na *UnB*. Neste momento, iniciei os meus questionamentos a respeito da formação do ator de *Teatro Musical* no Brasil e o curso de *Licenciatura* na *UnB* norteou a pesquisa sobre esta questão.

Buscando conhecer a realidade do treinamento dos atores americanos para a escrita da monografia da *Licenciatura*, ainda em 2009 resolvi então ir à Nova Iorque para fazer um curso de quatro semanas na academia *Broadway Dance Center (BDC)*, localizada na *Times Square* e referência mundial no treinamento de atores da *Broadway*. Na *BDC* existem aulas específicas de *Teatro Musical*, aulas de canto e de diversos estilos de dança voltados para o *Teatro Musical*, entre eles: ballet, jazz, contemporâneo, sapateado (Figura 4), hip-hop e outras modalidades de dança de rua.



Figura 4 – Studio de sapateado da BDC

Durante as quatro semanas que passei em Nova Iorque, fiz diversas aulas e observei como era a rotina das pessoas que davam e que faziam aulas na *BDC*. Dentre o que mais me chamou a atenção foi que a maioria dos professores ou já havia atuado em musicais na *Broadway* ou ainda estavam atuando, tanto como elenco ou como diretores, produtores e coreógrafos. E não apenas os professores tinham essa relação direta com a *Broadway*; muitos alunos também atuavam nos musicais que estavam em cartaz, como foi o caso de duas aulas que fiz onde havia a presença de parte do elenco do musical *Billy Elliot* na aula de ballet e de dois integrantes do musical *Chicago* na aula de *Teatro Musical* – levando-se em consideração o fato de eu ter reconhecido esses atores e de ter ido conversar com eles, além do fato de existirem outros alunos em que era notório o alto

grau de virtuosismo deles nas aulas, apesar de eu não os ter reconhecido como integrantes de algum musical.

Ao voltar de Nova Iorque pude compreender que a formação dos atores brasileiros precisava de uma maior atenção e especialização para a atuação no mercado de *Teatro Musical* que estava em crescimento no país. Continuei com minha pesquisa para saber como havia sido a formação dos atores que estavam atuando em produções profissionais de *Teatro Musical* também em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro e escrevi a minha monografia de conclusão do curso de *Licenciatura em Artes Cênicas em 2011* relacionada a este tema.

No final de 2009 cheguei ao terceiro momento crucial para a determinação da minha vida acadêmica e profissional que vivo atualmente. Com a experiência em Nova Iorque, as aulas na *ETMB* e a formação e pesquisa acadêmica que se desenrolava na *UnB*, resolvi centralizar os estudos na carreira artística e pedi demissão do emprego, focando na conclusão do *Bacharelado em Interpretação Teatral*, na pesquisa e no treinamento do ator de *Teatro Musical*. Além da experiência pessoal e das dificuldades que encontrei no Brasil, passando pela experiência que tive em Nova Iorque até o acompanhamento da carreira de amigos e colegas de profissão, que saíram de Brasília⁴ para fazer *Teatro Musical* profissional em São Paulo e no Rio de Janeiro, a questão do treinamento do ator e das especificidades do *Teatro Musical* era algo que me incitava à pesquisa.

A busca pelo entendimento das razões pelas quais existia uma diferença entre a formação dos atores americanos e dos atores brasileiros me levou ao questionamento com relação à capacitação profissional dos artistas que atuavam no país em comparação com os artistas americanos. Amigos meus que dominavam apenas as técnicas do canto para o *Teatro Musical* – mas que deixavam muito a desejar na dança e na interpretação – estavam ganhando espaço no mercado profissional enquanto os profissionais na *Broadway* se destacavam nas três áreas concomitantemente e de forma primorosa. Então qual era a diferença no treinamento dos atores americanos com relação aos atores brasileiros? Estaria faltando no Brasil treinamentos de qualidade ou apenas faltam treinamentos direcionados ao *Teatro Musical*?

⁴ Dentre eles, atores e atrizes consagrados no *Teatro Musical*, como Saulo Vasconcelos, Sara Sarres, Ester Elias, Paula Capovilla, Fred Silveira, Karin Roepke, Vitor Hugo Barreto, Bené Monteiro, Corina Sabbas, Maria Bia Martins, Sandro Sabbas, André Torquato, Mateus Ribeiro, Daniel Cabral, Rogério Guedes, Carolina Rocha, Felipe Ventura, Paulo Santos, Danilo Timm, Rafael Villar e Marconi Araújo (ZIEG, 2013).

Outras perguntas surgiram com a pesquisa e comecei também a questionar a formação dos atores que fazem sucesso hoje na televisão e que eram escalados para atuar em musicais. Era notório que a presença desses atores servia para atrair público para os musicais, uma vez que eles estavam muito aquém das habilidades e do virtuosismo que o musical exigia. Devido à experiência com a interpretação na TV, esses atores e atrizes desenvolviam muito bem a parte dialogada do musical, mas pude observar que muitos deles não possuíam as técnicas das outras áreas necessárias para protagonizar um espetáculo de *Teatro Musical*, como foi o caso da atriz Paloma Bernardi (Figura 5), da rede globo de televisão, que estava escalada para o papel da protagonista Carmem – do musical *FAME* em São Paulo –, e que teve que ser substituída pela alternante Corina Sabbas após desafinar muito na primeira apresentação para a imprensa (R7, 2013).



Figura 5 – Paloma Bernardi e Corina Sabbas

Casos como este me fizeram refletir sobre o ensino de artes no Brasil em comparação aos Estados Unidos (EUA), com relação à formação do ator de *Teatro Musical*. Existiria uma preocupação maior com a formação deste tipo de artista no exterior do que no Brasil? Ou é apenas uma questão do tipo de treinamento que difere nos dois países, uma vez que já existe uma tradição de *Teatro Musical* nos EUA, ao contrário do Brasil? Questiono isso porque é comum encontrarmos atores de Hollywood que são convidados a fazer musicais na *Broadway* e se mostram muito hábeis tanto no canto, quanto na dança e na interpretação. Um bom exemplo é o ator Hugh Jackman, que ficou mundialmente conhecido como o personagem Wolverine, da saga *X-Men*. Ele foi o protagonista do musical *The Boy from Oz* na *Broadway* onde cantava, dançava e interpretava com tanta excelência que ganhou o *Tony Award* (Figura 6) de melhor protagonista de musical e o *Drama Desk Award* de melhor ator, ambos no ano de 2004 (PLAYBILL, 2013).



Figura 6 – Hugh Jackman na premiação do *Tony Award* – 2004

Na finalização da pesquisa realizada na *Licenciatura* em Artes Cênicas, conclui que existiam poucas escolas especializadas neste estilo teatral no país e que a maioria dos atores brasileiros de musical havia se especializado na prática das montagens, sem nenhum curso específico de *Teatro Musical*. A base da formação dos principais atores de *Teatro Musical* em cartaz havia sido por aulas de canto individuais, separadas das aulas de dança e de teatro, sendo cada uma dessas aulas realizadas nas respectivas academias especializadas. Poucos foram também os que se dedicaram mais ao teatro ou que chegaram a frequentar uma das recentes escolas especializadas em *Teatro Musical* (MUNDIM, 2011, p. 29 – 35).

A partir desta motivação do treinamento do ator de *Teatro Musical* e dando seguimento à pesquisa realizada na graduação, procurei organizar neste trabalho um panorama sobre a atual estética do *Teatro Musical* que está em ascensão hoje no Brasil – e já consolidada nos Estados Unidos –, com o objetivo de traçar um paralelo entre as semelhanças deste *Teatro Musical* com a *Tragédia Grega* e com a *Obra de Arte Total*, além de realizar uma análise do treinamento do ator-cantor-bailarino⁵ que deseja atuar neste estilo teatral, associando o desenvolvimento das suas habilidades cognitivas com o conceito do ensino e aprendizado por meio das *Inteligências Múltiplas*.

⁵ Utilizo no decorrer deste trabalho o termo ator-cantor-bailarino para designar o intérprete que deseja se especializar em *Teatro Musical*, levando-se em consideração que este artista precisa de um treinamento específico que contemple suas habilidades nas áreas da música, dança e interpretação.

No primeiro capítulo, busco analisar as características da *Tragédia Grega* e da *Obra de Arte Total* que foram absorvidas ou adaptadas ao *Teatro Musical*, especialmente no que diz respeito à busca pelo encantamento, tanto do público quanto dos próprios atores de *Teatro Musical*, utilizando como referência os livros *A Obra de Arte do Futuro* (2003), de Richard Wagner e *O Nascimento da Tragédia: Helenismo ou Pessimismo* (1992), de Friedrich Nietzsche. Para Nietzsche, a arte grega trágica é concebida inicialmente em sua acepção puramente estética e aparecia como a dramatização da realidade, uma afirmação do caráter trágico da vida (ANTUNES, 2008, p. 53 – 55). Wagner 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. Criticava o estado da *ópera* naquela época, pois a música era enfatizada e os outros elementos que compunham a apresentação eram descartados (WAGNER, 2003, p. 128 – 130).



Foto: Bayreuth Tourism & CVB

Figura 7 – Interior do teatro *Bayreuth Festspielhaus* – Alemanha

Com a construção de seu teatro *Bayreuth Festspielhaus* (Figura 7) na cidade alemã *Bayreuth*, Wagner deu grande importância a elementos que proporcionassem ao público total imersão no mundo da *ópera*, como o escurecimento do teatro, os efeitos sonoros, o rebaixamento da orquestra no palco e o reposicionamento dos assentos para focar a atenção no palco

(KAMADA, 2010, p. 17). E é justamente tentando fazer esse paralelo entre o *Teatro Musical*, a *Tragédia Grega* e a *Obra de Arte Total*, dentre outros diversos estilos artísticos que possuem como motivador criativo a estética, a forma e a convergência entre as linguagens artísticas, é que buscarei realizar neste primeiro capítulo um levantamento e uma análise dos pontos de contato entre estes estilos teatrais.

Em seguida, com o intuito de traçar um panorama do *Teatro Musical* na contemporaneidade, no segundo capítulo vou focar em discorrer sobre algumas das características desse *Teatro Musical* que está sendo colocado em discussão e irei descrever como são realizadas e concebidas algumas dessas produções. Para isso, utilizo como referência os livros *Complete Production Guide to Modern Musical Theatre* (1969), de Tom Tumbush, *The Story Of America's Musical Theatre* (1967), de David Ewen, *Musical Theatre Training* (2009), de Debra McWaters, *Charles Möeller e Cláudio Botelho - Os Reis dos Musicais* (2009), de Tânia Carvalho e *O Teatro de Revista no Brasil* (1991), de Neyde Veneziano.

Ainda neste segundo capítulo, com o intuito de detalhar o que os enredos dos musicais estão discutindo na contemporaneidade e como isto pode influenciar nas técnicas exigidas no treinamento do ator-cantor-bailarino, escrevo sobre alguns espetáculos de *Teatro Musical* que estão sendo remontados e algumas das produções que estão sendo criadas tanto no Brasil quanto nos EUA e que, de certo modo, possuem características importantes de serem discutidas para ajudar na compreensão deste trabalho.

O objetivo é explicitar a variedade de enredos e temáticas produzidas, analisando o que esses musicais estão comunicando⁶, a forma técnica como estão sendo executados esses espetáculos e como esses requisitos técnicos influenciam a formação e o treinamento dos atores-

⁶ “A comunicação parece ser um dos objetivos centrais na apresentação de uma peça teatral. Na grande maioria dos casos, o artista quer estabelecer uma conexão com seu público. (Entendemos a noção de teatro como a união entre o conjunto de artistas e a plateia. De fato, não conseguimos conceber a ideia de teatro sem nenhuma dessas partes. Ainda que pudéssemos pensar na possibilidade de os artistas serem sua própria plateia, pensar esta sem aquela parece algo absurdo). Embora seja estranho, é possível pensar que algumas vezes o artista possa não ter intenção de comunicar algo para seu público. Seu único objetivo nesse caso seria fazer uma apresentação. Mas toda e qualquer apresentação tem em si um conteúdo informacional. Dessa forma, uma apresentação que pretenda nada comunicar certamente transmite seu objetivo, qual seja, nada transmitir. Parece impossível escapar da possibilidade de haver comunicação no teatro, dada a própria natureza da apresentação teatral. A própria representação já é uma comunicação (...) A comunicação no teatro é realizada pela transmissão de informações e é composta pelo conjunto de atores em um dos extremos e pelo público em outro (...). A comunicação entre indivíduos se faz presente desde as épocas mais primitivas. Seja por meio de fumaça ou por fibra ótica, o ser humano transmite e busca transmitir informações de um modo cada vez mais rápido, prático e eficiente” (ALVES, 2001, p. 85 e 86)

cantores-bailarinos que desejam se especializar neste estilo teatral, buscando uma relação entre a formação dos atores, a forma da encenação e os resultados estéticos esperados por este mercado. Para fazer esta contextualização, cruço as informações da pesquisa com os sites especializados em *Teatro Musical*, como o *All Musicals*, *Backstage*, *IN NEW YORK Magazine*, *M&B – Charles Möeller & Claudio Botelho*, *Playbill*, *T4F*, *FUNARTE* e *Mr. Zieg*.

Dando continuidade à pesquisa, no terceiro capítulo busco traçar um paralelo entre as habilidades cognitivas específicas dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical* e o conceito do ensino e aprendizado por meio das *Inteligências Múltiplas*. Para isso, utilizo como referência bibliográfica os livros *Ensino e Aprendizagem por meio das Inteligências Múltiplas* (2000), de Linda Campbell, Bruce Campbell e Dee Dickinson, *Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences* (1983), *Multiple Intelligences – The Theory in Practice* (1993), *Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century* (1999) e *Multiple Intelligences – New Horizons* (2006), de Howard Gardner, uma vez que acredito que o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, por envolver o trabalho e o desenvolvimento de diversas habilidades, poderia estar associado ao aprendizado através das *Inteligências Múltiplas*.

Na tentativa de fazer uma relação com essa teoria e os treinamentos oferecidos atualmente no Brasil e nos EUA, realizo ainda uma análise curricular de alguns cursos de Artes Cênicas e de *Teatro Musical* que são oferecidos em ambos os países, levando-se em consideração a formação e o treinamento de atores que atualmente estão em cartaz em produções profissionais. Além das universidades americanas e dos cursos brasileiros especializados em *Teatro Musical*, fiz também uma análise das ementas de dois cursos universitários de Artes Cênicas oferecidos no Brasil e de como esses cursos arquitetaram seus currículos com relação ao treinamento das habilidades do ator.

Mesclando as minhas experiências pessoais em várias dessas instituições com as informações dos outros cursos que encontrei durante a pesquisa e que são referência em ambos os países, busco realizar um levantamento e uma análise do currículo oferecido atualmente nessas instituições, relacionando com o treinamento necessário dos atores-cantores-bailarinos que estão atuando profissionalmente em musicais tanto no Brasil quanto nos EUA. Para fazer um paralelo bibliográfico com esta pesquisa, utilizei como referência os livros *Acting in Musical Theatre – A*

Comprehensive Course (2008), de Joe Deer e Rocco Dal Vera, *Musical Theatre Training* (2009), de Debra McWaters e *At Play: Teaching Teenagers Theater* (2006), de Elizabeth Swados.

Finalizo o trabalho com algumas Conclusões e sugestões de Trabalhos Futuros a serem desenvolvidos para dar continuidade a esta pesquisa. Nos anexos, é possível encontrar as ementas de todas as disciplinas dos cursos utilizados na análise do relacionamento com as *Inteligências Múltiplas*, além dos currículos dos atores que foram utilizados como base para a seleção das Universidades selecionadas como referência para este trabalho.

CAPÍTULO 1 – CONTATOS ENTRE O TEATRO MUSICAL, A OBRA DE ARTE TOTAL E A TRAGÉDIA GREGA

O *Teatro Musical* é um estilo teatral⁷ que conflui diversas linguagens artísticas para a sua concepção e sofreu a influência de diversos outros estilos anteriores a ele. Definir exatamente quais foram os seus predecessores que mais transformaram o *Teatro Musical* no formato que se conhece atualmente é um trabalho que já vem sendo feito e que tem gerado inúmeras discussões, as quais não serão especificadas, uma vez que não são o foco do presente trabalho. O que se pretende nesta pesquisa é contextualizar algumas peças que se tornaram marcantes e influenciaram o formato musical contemporâneo⁸, bem como analisar as semelhanças de alguns estilos anteriores que apresentam um enfoque comum ao que se é proposto no *Teatro Musical* atual.

Dentre estes estilos, procuramos⁹ por autores que falassem da multilinguagem artística e que pudessem contribuir para a contextualização da convergência entre diversas linguagens artísticas em um único espetáculo, repleto de estímulos multissensoriais que pudessem envolver o público das mais variadas formas, em uma tentativa de deixá-los imersos e encantados ao longo de toda a apresentação, como é feito atualmente no *Teatro Musical*. Um nome de referência no hibridismo artístico que utilizamos é Richard Wagner, nascido em 1813 e conhecido como o maior representante da ópera romântica alemã por criar o drama musical, um novo modelo de ópera que se utilizava da exploração de diversos recursos artísticos, que ele denominou de *Obra de Arte Total*¹⁰ (GROUT; PALISCA, 1997, p.646).

⁷ Utilizo o termo “estilo teatral” para designar o *Teatro Musical*, uma vez que a discussão sobre o enquadramento desta modalidade em gênero teatral, subgênero, estilo ou nova estética é motivo de controversas entre autores e pesquisadores, não sendo o foco deste trabalho entrar nesta questão. Deste modo, ao longo do texto, serão considerados gêneros teatrais a “comédia”, a “tragédia” e a “farsa”, cabendo às outras modalidades o nome de “estilo teatral”.

⁸ Conforme será melhor desenvolvido no capítulo 2 deste trabalho.

⁹ Utilizo a primeira pessoa do plural em alguns trechos desse trabalho que foram escritos a partir de questionamentos, sugestões, conclusões, instigações e discussões com o meu orientador e com os textos dos autores especificados no decorrer do trabalho.

¹⁰ *Gesamtkunstwerk*, em alemão.

Como ponto de partida e utilizando como referência o seu livro *A Obra de Arte do Futuro* (2003), traçamos um paralelo entre o *Teatro Musical* e a ideia da *Obra de Arte Total* descrita pelo autor. Uma das questões explicitadas por Wagner e que nos fizeram refletir sobre a semelhança com o *Teatro Musical* foi justamente a importância da união da dança, música e poesia, como pode ser visto no trecho abaixo:

Dança, música e poesia são os nomes das três irmãs sem paternidade que prontamente vemos enlaçadas na roda do seu bailado sempre que se produziram as condições para o aparecimento da arte. Por essência não podem ser separadas sem que com isso se dissolva a roda do bailado da arte; porque nessa roda, que é o próprio movimento da arte, elas encontram-se tão maravilhosamente entrelaçadas, sensível e espiritualmente, tão fecunda e estreitamente interligadas pela mais bela afeição, pelo mais profundo amor, que cada uma delas, uma vez arrancada ao círculo, privada de vitalidade e movimento, já só pode levar uma vida artificialmente insuflada, tomada de empréstimo, uma vida que já não pode oferecer leis de bem-aventurança, como acontecia na tripla união, e que pelo contrário, tem que limitar-se a aceitar regras compulsivas de movimento mecânico (WAGNER, 2003, p. 51 e 52).

Wagner se utiliza 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 (WAGNER, 2003, p. 52 e 53). Esse romantismo¹¹ que acompanha todo o texto acaba por ser uma forma de exprimir o que representa a *Obra de Arte Total* e a busca pelo encantamento do ser humano, que procura nas artes uma forma de se atingir a plenitude da vida e a imersão na obra de arte.

Pesquisando sobre esta busca do público em se ter uma experiência vívida durante uma apresentação, encontramos referências do filólogo e filósofo Friedrich Nietzsche, que também descreve em seu livro *O Nascimento da Tragédia: Helenismo ou Pessimismo* (1992) justamente a importância deste mergulho do público que está assistindo aos espetáculos de arte dramática e a função da obra de arte nessa imersão:

¹¹ “Wagner não era apenas um especialista em Shakespeare e nos gregos: estava impregnado dos textos românticos e fora companheiro de E.T.A. Hoffmann (...). O Romantismo na Alemanha durou cerca de 30 anos, e Wagner o absorveu como nenhum outro músico” (MILLINGTON, 1995, p. 67).

O encantamento é o pressuposto de toda a arte dramática. Nesse encantamento, o entusiasta dionisíaco se vê a si mesmo como sátiro e *como sátiro por sua vez contempla o deus*, isto é, em sua metamorfose ele vê fora de si uma nova visão, que é a últimação apolínea de sua condição. Com essa nova visão o drama está completo (1992, p. 60).

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 naquela época.

Neste livro, Nietzsche discorre sobre o nascimento da arte trágica grega, fazendo um paralelo entre o desenvolvimento da arte e a duplicidade do *apolíneo* e *dionisíaco*, considerados *sonho* e *embriaguez*, respectivamente, representando a divindade da luz e a união da beleza plástica do mundo interior da fantasia, onde cada ser é reconhecido como único e individual, fazendo dessa bela aparência uma ilusão que oculta os sofrimentos da existência, em comunhão com o desmesurado, a divindade que une homem e natureza, em que as festas orgiásticas transpõem as barreiras das convenções sociais, fazendo com que tudo se torne uno, o uno primordial, originário de todas as coisas (NIETZSCHE, 1992, p. 28 – 31).

Um dos pontos que foram levados em consideração para fazer o paralelo entre o *Teatro Musical* e a *Tragédia Grega* foi justamente esta mescla de multilinguagens entre o visual apolíneo e o acústico dionisíaco, que, anteriormente dissociados, passaram a ser utilizados em conjunto, o que, seguindo Nietzsche, contribuiu para o nascimento da *Tragédia Grega*:

O contínuo desenvolvimento da arte está ligado à duplicidade do *apolíneo* e do *dionisíaco*, da mesma maneira como a procriação depende da dualidade dos sexos, em que a luta é incessante e onde intervêm periódicas reconciliações. (...) A seus dois deuses da arte, Apolo e Dionísio, vincula-se a nossa cognição de que no mundo helênico existe uma enorme contraposição, quanto a origens e objetivos, entre a arte do figurador plástico, a apolínea, e a arte não-figurada da música, a de Dionísio: ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte; até que, por fim, através de um miraculoso ato metafísico da ‘vontade’ helênica, apareceram emparelhados um com o outro, e nesse emparelhamento tanto a obra de arte dionisíaca quanto a apolínea geraram a tragédia ática (NIETZSCHE 1992, p. 27).

A incorporação da música à visualidade artística existente teria sido o principal elemento responsável pelo alcance da *Tragédia Grega* na busca por suprir os anseios do povo 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 *Idéia* imediata dessa vida. Um alvo completamente diverso tem a arte do artista plástico: aqui o sofrimento do indivíduo subjuga Apolo mediante a glorificação luminosa da *eternidade da aparência*; aqui a beleza triunfa sobre o sofrimento inerente à vida; a dor é, em certo sentido, mentirosamente apagada dos traços da natureza. Na arte dionisíaca e no seu simbolismo trágico, a mesma natureza nos interpela com sua voz verdadeira, inalterada: ‘Sede como eu sou! Sob a troca incessante das aparências, a mãe primordial eternamente criativa, eternamente a obrigar à existência, eternamente a satisfazer-se com essa mudança das aparências!’ (NIETZSCHE 1992, p. 101 e 102).

Tanto no *Teatro Musical*, na *Tragédia Grega* e na *Obra de Arte Total* existe justamente esta motivação estética em busca do encantamento e do mergulho do público no espetáculo, em uma tentativa se levar o espectador que vai assistir à obra a uma experiência sensorial múltipla e real, acontecendo no exato momento em que se é executada a apresentação, e utilizando de diversas linguagens artísticas para gerar esse encantamento do público. Wagner afirma que, por meio desta representação real e sensível, o artista consiga atingir a libertação do pensamento e a sua redenção:

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 acto de vida imediato, é, portanto, a completa reconciliação da ciência com a vida (2003, p. 15).

Atualmente, o *Teatro Musical* é um bom exemplo de modalidade artística que se foca nessa imersão e satisfação do público que está indo ao teatro assistir a um espetáculo repleto de números e de artistas virtuosos, que possibilitam às pessoas terem essas experiências de serem transportadas para o palco, de modo que se experiencie situações, sensações e emoções da história no exato momento em que se assiste à apresentação. Wagner, quando falou da *Obra de*

Arte Total, também citou a importância dessa absorção e presentificação da peça pelos sentidos do público:

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 (2003, p. 179 e 180).

Esta característica leva ao questionamento de qual seria a diferença entre o público contemporâneo e o público que Wagner descreveu em sua época. Acreditamos que, mais do que tentar diferenciar esses públicos, esta pesquisa se atém em analisar o que Wagner definiu e entendeu como povo e como esse conceito pode ser tratado na contemporaneidade, levando-se em consideração toda essa mudança social e histórica ocorrida ao longo do tempo.

Wagner define povo como sendo “a síntese de todos os singulares que compõem uma comunidade” (2003, p. 17), considerando desde os primórdios da humanidade – com a família e a tribo – até à nação composta por indivíduos que falam uma mesma língua. Além disso, Wagner sugere que, para um coletivo se denominar povo, as pessoas devem estar ligadas por um sentimento de privação coletiva, onde os desejos e anseios de um indivíduo são os mesmos dos outros indivíduos, e satisfazer essa carência individual somente seria possível na medida em que essa privação comum se satisfaz.

Só a privação que desencadeia um impulso extremo é a verdadeira privação; só esta privação é a força da verdadeira carência; só uma carência comum é verdadeira carência; só quem sente uma verdadeira carência tem direito à satisfação da mesma; só a satisfação de uma verdadeira carência é necessidade, e só o povo age segundo a necessidade, e por isso de modo irresistível, triunfante e incomparavelmente verdadeiro. (WAGNER, 2003, p. 18)

E essa privação, essa carência coletiva, essa necessidade de ser envolvido em uma experiência sensorial única durante um espetáculo, é um dos principais elementos que Wagner descreve como sendo o desejo do povo ao se assistir um espetáculo, e que a *Obra de Arte Total*,

envolta com os seus diversos elementos e com suas linguagens artísticas dialogando umas com as outras, seria uma forma de se satisfazer a carência comum do coletivo. Segundo Wagner, o povo faria esse mergulho ao presenciar uma *Obra de Arte Total*, suprimindo essa carência com a própria experiência viva na obra assistida.

Transportando para a realidade atual, acreditamos que o *Teatro Musical* tem sido uma das formas de fazer o público experienciar esse mergulho em uma obra de arte, suprimindo essa carência coletiva que, apesar de o povo contemporâneo ser diferente do povo do século XIX, existe no espectador que procura o teatro como um meio de experimentação da vida. Então, mesmo com o público dos dias atuais se diferenciando do povo de épocas anteriores, a privação comum deste grupo de pessoas da contemporaneidade e a busca pelo encantamento e pela imersão em uma obra de arte continuam a existir, apesar dos anseios, desejos e privação comum serem diferentes em cada uma das épocas.

Poderia então se elaborar a indagação de que o *Teatro Musical* seria uma forma contemporânea desta *Obra de Arte Total* descrita por Wagner? Seria a multilinguagem do *Teatro Musical* – com a dança, a interpretação e a música – uma forma de possibilitar ao público uma imersão total na obra de arte? Sem a pretensão de chegar a uma conclusão fechada sobre estes questionamentos, este trabalho busca mesclar os fundamentos da *Obra de Arte Total* com os elementos do *Teatro Musical*, de modo a analisar uma possibilidade de se definir o *Teatro Musical* como sendo, se não um exemplo dessa *Obra de Arte Total*, um estilo que se apropria dessas mesmas idealizações pela união de várias linguagens artísticas em um só espetáculo, repleto de estímulos sensoriais que objetivariam a completa imersão do público na obra de arte.

O homem artista só pode satisfazer-se perfeitamente na união de todas as modalidades artísticas na obra de arte coletiva: no isolamento de uma de suas capacidades artísticas será não-livre, será não-inteira aquilo que pode ser; pelo contrário, na obra de arte coletiva será livre e será inteiramente aquilo que pode ser. A verdadeira aspiração da arte é, pois, aquela que tudo abrange: todo aquele que se encontra animado pelo verdadeiro impulso para a arte quer alcançar por intermédio do máximo desenvolvimento da sua capacidade particular, não a glorificação desta capacidade particular, mas simplesmente a glorificação do homem todo na arte. A obra de arte coletiva superior é o drama: na riqueza que lhe é possível, o drama só pode existir quando nele cada modalidade artística existir na sua máxima riqueza. O drama verdadeiro só é pensável enquanto produto do impulso coletivo de todas as artes para a mais imediata comunicação a um público coletivo: cada modalidade artística singular só consegue abrir-se ao completo entendimento do público coletivo por meio da sua comunicação coletiva com as restantes modalidades artísticas no drama, pois que a intenção de cada modalidade artística singular só se obtém inteiramente no agir conjunto de todas as modalidades artísticas, no qual elas se dão a entender e se entendem mutuamente. (WAGNER, 2003, p. 177 e 178).

E o *Teatro Musical*, usufruindo-se da música, do teatro e da dança, acaba por se misturar com a definição da *Obra de Arte Total*, onde toda modalidade artística estaria disponível como uma possibilidade estética dentro da obra. Além disso, na *Obra de Arte Total*, a pintura, a arquitetura e a escultura também aparecem como possíveis elementos de serem utilizados no espetáculo, tal qual como no *Teatro Musical*, onde esses elementos também são explorados, apesar de não ser o foco do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, sendo elementos complementares ao espetáculo, entrando como elaboração dos cenários, figurinos, iluminação e até mesmo da arquitetura espacial para se elaborar trocas eletrônicas de cenários durante o espetáculo.

Assim como a *Obra de Arte Total*, o *Teatro Musical* não se limita a nenhuma modalidade artística, utilizando-se primeiramente do teatro, da dança e da música, mas aberto também para a mescla com elementos do audiovisual, cinema, pinturas, esculturas, além de técnicas circenses, mágica, artes marciais e até mesmo de ginástica olímpica. Ele está sempre se inovando e experimentando novos caminhos para propiciar cada vez mais espetáculos grandiosos 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.

Por ser uma arte coletiva, o *Teatro Musical*, assim como a *Obra de Arte Total*, exige muitas vezes a presença de diversos tipos de profissionais para estar atuando em seus espetáculos, de modo a se atingir o maior grau de virtuosismo em cada área da montagem da encenação. Tendo em vista essa separação de algumas habilidades entre os diversos profissionais envolvidos com o espetáculo, onde entraria a definição sobre o homem artista ou *artista do futuro*, designado por Wagner? Qual seria a relação com o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* dos dias de hoje?

Quem será, então, o artista do futuro? Sem dúvida, o poeta. Mas quem será o poeta? Indiscutivelmente, o ator. Mas, uma vez mais, quem será o ator? Necessariamente, a comunidade de todos os artistas. (...) A *Obra de Arte do Futuro* é coletiva, e só pode decorrer de um desejo coletivo. Esse desejo – que até aqui só apresentamos no plano teórico, enquanto desejo necessariamente próprio da entidade das modalidades artísticas particulares –, no plano prático, só é pensável na comunidade de todos os artistas; o que constitui essa comunidade é a união de todos os artistas, segundo o tempo e o lugar, em vista de um objetivo determinado. (WAGNER, 2003, p. 196 e 197).

O artista do futuro de Wagner seria mais do que o indivíduo; seria toda a comunidade envolvida na obra de arte em si, acrescido ainda do povo. “O mesmo povo a quem, ainda hoje, devemos a única verdadeira obra de arte que vive na nossa recordação e que só desfiguradamente imitamos; o povo a quem unicamente devemos a arte” (WAGNER, 2003, p. 207). Para Wagner, o artista do futuro deveria ser livre e se utilizar de todas as modalidades artísticas que lhe fosse possível, sem haver limites. O artista deveria usar a poesia, a música, a dança, a escultura, a pintura e até mesmo a arquitetura em sua obra, que não seria apenas sua, mas de todo um grupo de pessoas, elevando a obra ao coletivo.

Pensando no compositor de *Teatro Musical* como sendo esse *artista do futuro*, que é livre para pensar e criar em cima da multilinguagem artística, conhecendo a fundo todas as áreas do espetáculo, desde a estrutura textual, cenografia, figurinos, iluminação, movimento, dança e de técnicas específicas relacionadas ao intérprete, seja ele ator, cantor, bailarino, instrumentista ou uma combinação de todas essas linguagens, acrescentando-se ainda as possibilidades de manipulação de imagens projetadas ou em movimento, como o vídeo, o cinema e a holografia (TRAGTENBERG, 1991, p. 75), restaria ao ator-cantor-bailarino contemporâneo estar apto a cantar, tocar, dançar, interpretar, pintar e tudo o mais que lhe fosse solicitado pelo compositor.

Atualmente, o *Teatro Musical* impõe poucos limites para o ator-cantor-bailarino, muito menos para os espetáculos e para os próprios compositores, que têm à sua disposição uma gama de possibilidades, onde normalmente a questão financeira torna-se o maior definidor dos limites de um espetáculo. Já com relação à parte criativa e artística, devido à equipe dos musicais e o número de profissionais envolvidos ser cada vez maior, levou-se a uma divisão das responsabilidades, com algumas habilidades não sendo mais exigidas dos intérpretes, como pintura, arquitetura e escultura, por exemplo. Devido à preocupação com o virtuosismo em todas as áreas do musical, muitas dessas habilidades foram destinadas a outros profissionais, como cenógrafos, iluminadores, figurinistas e diretores, dentre outros profissionais envolvidos.

Dos atores-cantores-bailarinos, exige-se cada vez mais o aperfeiçoamento das técnicas de interpretação, canto e dança, sendo muitas vezes exigidas técnicas específicas como dança clássica, sapateado e até mesmo técnicas acrobáticas, demandando um maior preciosismo das habilidades desses profissionais. A questão que gostaríamos de frisar neste momento é a semelhança entre o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e o ator da *Obra de Arte Total*, que

está imerso em mais de uma habilidade artística, sem limitações. O ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* é livre para explorar e utilizar diversas habilidades durante o seu treinamento, de modo a estar apto às inúmeras necessidades solicitadas pelo personagem criado pelo compositor, com o diferencial de que, na contemporaneidade, lhe será solicitado uma acurácia técnica cada vez mais apurada em cada uma das áreas.

Isoladamente, cada uma das capacidades do homem é limitada; ora, as suas capacidades, quando se unem, quando entre si se entendem, quando mutuamente se auxiliam, portanto, quando se amam, mais não são do que a capacidade humana universal, que se basta a si própria e que é ilimitada. Assim, também cada uma das capacidades artísticas do homem tem os seus limites naturais, porque o homem não tem um só sentido, antes tem sentidos; ora, cada uma das capacidades deriva somente de um certo sentido; essa capacidade tem os seus limites exatamente onde esse sentido tem os seus limites. Porém, as fronteiras dos diferentes sentidos são ao mesmo tempo os pontos de contato entre os sentidos, os pontos onde eles se juntam e onde se entendem: e é exatamente da mesma maneira que entre si se tocam e se entendem as capacidades que deles derivam. Assim, os limites destas capacidades suprimem-se no entendimento mútuo; porém, só aqueles que se amam podem compreender-se mutuamente, e amar significa: reconhecer e aceitar o outro e, portanto, ao mesmo tempo reconhecer-se e aceitar-se a si mesmo; o conhecimento por intermédio do amor é liberdade, a liberdade das capacidades humanas é... capacidade total. Só a arte que corresponde a esta capacidade total do homem é, portanto, livre, o que não acontece com uma modalidade artística, assente apenas em uma capacidade humana isolada. Dança, música e poesia são, cada uma delas isoladamente, limitadas; ao tocar os respectivos limites cada uma delas, sente-se não-livre, tanto quanto não for capaz de, chegada a essa fronteira, num gesto de amor e reconhecimento incondicional, estender a mão a uma outra modalidade artística, capaz de lhe corresponder. Mas, logo que agarra essa mão, começam a dissipar-se os limites; o abraço total, a completa absorção das irmãs, i.e. a completa absorção de si mesma para lá dos ditos limites faz com que esses limites caiam também por completo; e se, deste modo, todos os limites tiverem caído, então deixarão de existir não só as modalidades artísticas, mas também precisamente os limites, e passará a haver apenas a arte, a arte em si, ilimitada e coletiva. (WAGNER, 2003, p. 54 e 55).

Fazendo a ligação com as habilidades do ator descritas por Wagner, a completa absorção das três modalidades – dança, música e poesia –, ou seja, o completo 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.

Ao se falar de *Teatro Musical*, logo se vem ao imaginário um espetáculo repleto de dança, teatro e música, sempre acompanhado de cenários pomposos e números grandiosos. E como já foi mencionado anteriormente, não existem limites para os espetáculos de *Teatro Musical*. Cada vez mais outras modalidades artísticas têm sido incorporadas, como o circo e as artes plásticas, por exemplo. Na *Obra de Arte Total*, Wagner fala justamente da importância da união dessas três modalidades artísticas: a dança, a música e a poesia, onde acreditava que na antiga *Tragédia Grega* eram elementos indissociáveis e que, em algum momento da história, separaram-se.

Após essa ruptura, Wagner acreditava que a *ópera*¹² fora uma primeira nova tentativa de união dessas três artes, existindo ainda assim uma separação entre elas, com um foco especial na música, o que não permitiria sua total liberdade a ponto de atingir o que se esperava alcançar com a *Obra de Arte Total*:

A ópera, enquanto aparente união das três modalidades artísticas, tornou-se o ponto de encontro dos esforços mais egoístas das três irmãs. É iniludível que nela a música reivindica para si o direito supremo de legislação, e é ao impulso da música para a obra de arte propriamente dita, i.e. para o drama – embora tal impulso seja conduzido de maneira egoísta –, que em exclusivo ficamos a dever na ópera. Porém, na medida em que as artes da dança e da poesia são chamadas apenas a servir a música, nasce da parte destas, das respectivas regiões de configuração egoísta, um permanente apetite de reação contra a irmã sequiosa de dominação. A poesia e a dança, cada uma à sua maneira, adaptaram-se particularmente ao drama; o espetáculo teatral e o ballet pantomímico eram os dois territórios entre os quais a ópera vinha agora expandir-se, tomando de um e de outro para si o que lhe parecesse imprescindível para a autoglorificação egoísta da música. O espetáculo teatral e o ballet tinham, entretanto, perfeita consciência da poderosa autonomia especial da música: só contra vontade ofereciam os seus préstimos à irmã, e sempre com o propósito traçoeiro de, logo que a oportunidade surgisse, se fazerem valer por si só em toda a sua amplitude. (...) Assim, a ópera tornou-se o acordo coletivo do egoísmo das três artes. (...) E assim o drama do futuro existirá automaticamente no momento em que o espetáculo teatral, a ópera, a pantomima, já não puderem ter vida própria; quando tiverem sido completamente superadas as condições que fizeram com que tivessem surgido e que lhes permitiram manter as suas vidas não-naturais. Tais condições só são relevadas pelo aparecimento das que geram a partir de si próprias a *Obra de Arte do Futuro*. (WAGNER, 2003, p. 128 - 133).

¹² Neste trabalho não estou preocupado em falar das origens e diferenças da *ópera* e do *Teatro Musical*, mas sim em como a *ópera* e a *Obra de Arte Total* influenciam e podem ser associadas ao *Teatro Musical*. O que estarei fazendo é um breve apanhado histórico no próximo capítulo de como foi a evolução a partir do século XIX dos estilos precursores do *Teatro Musical* que existe na contemporaneidade, tanto nos EUA quanto no Brasil.

Wagner acreditava que ainda existiam limites da associação das três modalidades artísticas. Com o *Teatro Musical*, acredito que este limite possa ser cada vez menor e as três artes cada vez mais se mostram integradas e interligadas umas às outras, dialogando entre si com uma finalidade comum, que é a criação de espetáculos esplendorosos, capazes de dialogar com o público das mais diversas formas, buscando a imersão completa na obra por todos os órgãos dos sentidos de cada espectador.

Na *Obra de Arte Total* não haveria uma modalidade artística que não pudesse ser utilizada e que não fosse mesclada e potencializada pela união com as outras. Acreditamos que com o *Teatro Musical* não seja muito diferente, e por isso mesmo foi mencionado anteriormente a semelhança entre esses dois estilos teatrais. O *Teatro Musical* poderia ser considerado hoje um bom exemplo desta *Obra de Arte Total*, que Wagner chamava também de *Obra de Arte do Futuro*.

Considerando outra característica forte que o *Teatro Musical* possui e que se assemelharia à *Obra de Arte Total* e à *Tragédia Grega*, seria a herdada presença do coro em seus espetáculos. Para Wagner, a *Obra de Arte Total* era comunitária, feita por todos e para todos, e tinha o coro como uma representação desta ideia. Na *Tragédia Grega*, essa máxima nas artes era uma representação da própria cultura grega:

A Tragédia surgiu do coro trágico e originalmente ela era só coro e nada mais que coro; daí nos vem a obrigação de ver esse drama trágico como verdadeiro protodrama no âmago, sem nos deixarmos contentar de modo algum com as frases retóricas correntes, que ele, o coro, é o espectador ideal ou que deve representar o povo em face da região principesca da cena. (...) Pois havíamos sempre pensado que o espectador apropriado, fosse ele qual fosse, precisaria permanecer sempre consciente de que tem diante de si uma obra de arte e não uma realidade empírica; ao passo que o coro trágico dos gregos é obrigado a reconhecer nas figuras do palco, existências vivas (NIETZSCHE, 1992, p. 52 e 53).

Pelo coro, o público podia se sentir representado na apresentação e até mesmo fazer parte da encenação que acontecia. Era uma forma de proporcionar ao público essa imersão na obra de arte, possível e disponibilizada aos espectadores pela mesclagem das multilinguagens artísticas:

A história da gênese da Tragédia Grega nos diz agora, com luminosa precisão, que a obra de arte trágica dos helenos brotou realmente do espírito da música: pensamento pelo qual cremos fazer justiça, pela primeira vez, ao sentido originário e tão assombroso do coro (NIETZSCHE, 1992, p. 103).

O coro representando esse público que estaria submerso ao espetáculo, vivenciando a história, seria um grande exemplo dessa imersão esperada tanto pela *Tragédia Grega* quanto pela *Obra de Arte Total*. O coro seria a extensão do público e se misturaria a ele, propiciando esse maior contato com a obra em si. Os musicais atualmente também se utilizam do coro, tanto para questões vocais, como a criação de arranjos¹³ musicais para serem cantados por mais de uma voz, quanto nas coreografias e cenas onde esse coro representaria o próprio povo.



Foto: divulgação

Figura 8 – Interação entre coro e plateia no musical *Spring Awakening*

Temos até mesmo exemplo de musicais onde o coro se mistura à plateia, dando essa ideia de que a plateia faz parte do elenco do espetáculo, como no musical *Spring Awakening*, de Frank Wedekind, onde parte do público se senta no palco e o coro se mistura a eles, como se fossem todos participantes da história (Figura 8).

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 introversão. (...) 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

¹³ Considerando a definição musical de arranjo para a combinação harmônica a quatro vozes, que podem ser divididas no *Teatro Musical* em *soprano* e *contralto* para as mulheres e *tenor* e *barítono* para os homens, sendo as vozes *soprano* e *tenor* as mais agudas e *contralto* e *barítono* as mais graves. (MED, 1996, p. 340). No *Teatro Musical* ainda se utiliza a classificação *baritenor* para homens que possuem ampla tessitura, indo do *barítono* até o *tenor* e *belters* para mulheres que também possuem ampla tessitura, ambos com versatilidade e flexibilidade com a técnica do Belting Contemporâneo (ARAUJO, 2013, p. 67 e 68).

prazerosa e na conciliação consoladora, ele recobriria o poder de vivenciar-se e mirar-se na plenitude de seu ser e seu dever. 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).

Após essas reflexões e análises dos elementos do *Teatro Musical* que se fundem com os conceitos da *Obra de Arte Total* e da *Tragédia Grega*, chegar a uma conclusão de que o *Teatro Musical* seria um bom exemplo de *Obra de Arte Total* não seria equivocada. Como dito anteriormente, não temos a pretensão de afirmar categoricamente ou elaborar uma teoria de que o *Teatro Musical* seria uma descendente da *Obra de Arte do Futuro* que Wagner idealizou. O que deixamos registrado apenas é a semelhança entre esses estilos teatrais e a potencialização que a união das modalidades artísticas pode trazer ao público, gerando a imersão na obra de arte que está sendo apresentada, levando à tona a importância do diálogo entre as linguagens e da liberdade de se utilizar ilimitadamente as habilidades artísticas durante o espetáculo, de modo a aprimorar e potencializar as habilidades e a comunicação da história com o público.

CAPÍTULO 2 – PANORAMA DO TEATRO MUSICAL NA CONTEMPORANEIDADE: ALGUNS CONCEITOS, TEMÁTICAS E PRODUÇÕES

Para entender um pouco mais do *Teatro Musical* que está sendo discutido neste trabalho e para trazer para a contemporaneidade esta multilinguagem trabalhada pelo estilo, após o entendimento e paralelismo com as características de outros estilos semelhantes discutidos no primeiro capítulo, como a *Tragédia Grega* e a *Obra de Arte Total*, sentimos a necessidade de esclarecer e definir alguns conceitos amplamente utilizados ao longo do texto, para um melhor entendimento a respeito das particularidades desta modalidade artística.

Como o *Teatro Musical* se faz principalmente pela união da dança, da música e da interpretação, achamos importante rever o conceito de cada uma das três modalidades artísticas em separado, como o próprio Wagner fez ao discutir sobre a *Obra de Arte Total*. Analisar a importância de cada uma isoladamente e entender como a união de cada uma delas pode ampliar sua potência é muito importante para uma melhor compreensão da associação que tentamos fazer entre a *Obra de Arte Total* e o *Teatro Musical*, trazendo para a contemporaneidade a utilização da multilinguagem artística na concepção e execução dos espetáculos que estão em cartaz no século XXI.

Teatro Musical – conceitos

Iniciando a análise da importância de cada modalidade artística dentro do estilo do *Teatro Musical* contemporâneo, primeiramente é tratado o conceito de dança dentro da *Obra de Arte Total* descrito por Wagner:

A mais real das modalidades da arte é a dança. A sua substância artística é o homem real, o homem corpóreo; não uma parte dele, mas o homem todo, dos pés à cabeça, tal qual se apresenta aos olhos. Assim, a dança compreende em si as condições para a manifestação de todas as outras modalidades artísticas: o homem que canta e que fala tem que necessariamente ser homem corpóreo; por intermédio do movimento dos membros, o homem interior, o homem que fala e canta, chega à intuição do outro; a música e a poesia só na dança (na mímica) se tornam entendíveis ao homem completo, receptivo à arte, que não é apenas ouvinte, mas que em simultâneo vê. (...) O objeto mais elevado da arte, aquele que mais valor tem e que mais merece ser comunicado, é o homem. (2003, p. 58).

O movimento gerado através da dança pelo homem corpóreo se tornaria arte comunicativa. Atrelando esse movimento a um ritmo¹⁴, que, segundo Wagner, é a medida dos movimentos por meio dos quais a sensação se torna intuitiva, a medida através da qual a sensação chega à intuição, que por seu turno possibilitará a compreensão, a dança se torna expressiva, a ponto de ser compreendida (WAGNER, 2003, p.60).

Mas e o que poderia ser considerado dança atualmente? Qualquer movimento atrelado a um ritmo, como definiu Wagner? E um homem corpóreo? Como poderíamos entender o corpo¹⁵ e a dança associados ao *Teatro Musical* contemporâneo? Buscamos analisar outros teóricos para tentar chegar a uma definição do que seria corpo e do que seria dança, tentando conectar ambos os conceitos ao *Teatro Musical*. Com isso, não temos a pretensão de estabelecer novos conceitos para os termos citados, apenas buscamos nortear a leitura do texto, de modo a deixar mais claro os conceitos que são utilizados dentro do estilo do *Teatro Musical* contemporâneo.

¹⁴ “Em sentidos mais contemporâneos, o ritmo pode ser entendido como o divisor do todo em partes; como articulador de um percurso, análogo aos degraus que dividem a escada que conecta os andares de um prédio” (LIGNELLI, 2011, p. 168). “O ritmo é o resultado da organização sistemática da duração do som em suas múltiplas possibilidades. Daí decorre a medida exata do silêncio das pausas” (MED, 1986, p. 11).

¹⁵ “O fato de o corpo ser fundamental no teatro não está ligado apenas a sua importância enquanto portador de um conteúdo, transmissor ou receptor de um significado (seu valor semântico): ele é mídia do teatro e organizador dos processos cognitivos superiores – de linguagem, lógica e representação simbólica – e inferiores – de percepção, motivação, etc.” (ROMANO, 2005, p. 168).

Na grande maioria da bibliografia utilizada que fala especificamente sobre o *Teatro Musical*, foram encontradas menções sobre os treinamentos de atores, história, aplicações, métodos e finalidades do *Teatro Musical*, mas pouco foi encontrado a respeito das definições de termos que são amplamente utilizados na prática. Muito é mencionado a partir do que se é utilizado na prática, tanto dos treinamentos quanto dos espetáculos, mas pouco se é citado sobre as definições dos termos que são empregados, como se fosse assumida a premissa de que os termos já são historicamente pré-definidos e não necessitam de maiores explicações ou novas definições. Citando, como exemplo, a busca por treinamentos de *Teatro Musical*, onde muitas disciplinas e cursos discorriam sobre a presença do corpo do ator em cena e das diversas maneiras de se utilizar este corpo, mas não se discorria a respeito da definição de um conceito de corpo em cena que estava sendo levado em consideração.

Deste modo, reestabelecendo as definições de dança, música e interpretação, que são as principais modalidades artísticas associadas ao *Teatro Musical*, primeiramente vamos tentar encontrar um conceito de corpo atrelado à dança e à cena, partindo em seguida para os conceitos de música e interpretação, buscando sempre associar esses conceitos ao ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* que procura um treinamento para atuar neste tipo particular de teatro.

Pensando neste corpo do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* atrelado à dança, analisamos algumas definições da dança para incrementar a elaboração de um conceito de corpo. Encontramos desde referências genéricas de que o corpo seria o “órgão do movimento” (BERTAZZO, 1996, p.12) ou o “lugar de produção de sentidos” (DAVINI, 2002, p. 61) até à associação específica com a dança, onde se afirmava que “a dança é o modo como o corpo organiza as informações no fluxo com o ambiente” (NEVES, 2008, p. 101).

Procuramos também referências de Rudolf Von Laban, considerado como o precursor da dança-teatro e que buscou durante toda sua vida o estudo e uma sistematização da linguagem do movimento. Ao falar de corpo, Laban trata de todos os aspectos do corpo: mente-razão, mente-emoção, corpo-sensível e corpo-mecânico, definindo corpo como uma mistura dos aspectos intelectuais, emocionais e físicos do ser humano (LABAN *apud* RENGEL, 2005, p. 16).

Associando o conceito de corpo à cena, buscamos também em Constantin Stanislavski algo que pudesse colaborar para a elaboração deste item, me deparando com o conceito de corpo

como “instrumento” ou “aparato físico” do ator (STANISLAVSKI, 1998, p. 61). A pesquisadora e professora de voz no departamento de Artes Cênicas da UnB, Sulian Vieira, em seu artigo *O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena* (2009), discorre sobre essa dicotomia entre corpo e alma, ator e instrumento, o que nos ajudou a analisar outra perspectiva sobre o corpo que é levado em consideração no *Teatro Musical*:

Outra das noções mais difundidas no âmbito teatral é a do corpo como instrumento do ator. Assim, os corpos dos atores são associados, por exemplo, aos instrumentos musicais. Entretanto, a inquietação retorna ao questionarmos: se o corpo é um instrumento, onde está o instrumentista? Este questionamento expõe os limites da definição do corpo como instrumento, que serão expostos neste artigo a partir da revisão de autores como Constantin Stanislavski, Antonin Artaud, Jerzy Grotowski, Peter Brook e Eugenio Barba. Nas obras revisadas a noção do corpo como instrumento do ator é apresentada também por esses autores em diversas variantes que consideram o corpo como ‘aparato físico’ ou como ‘organismo’. (...) As ‘pessoas’, nessa perspectiva, parecem existir a priori em relação aos seus corpos, que são subutilizados e tendem à desordem. Observa-se, assim, a aceitação de uma descontinuidade entre quem atua e seu próprio corpo. Tal ruptura, presente nos textos de Stanislavski manifesta-se, de um modo geral, na cultura ocidental através de dicotomias como corpo/alma, corpo/mente, pensamento/sentimento, sentimento/expressão, circunstâncias externas/circunstâncias internas. Assim, a presença dessas dicotomias nas noções de corpo nos textos de Stanislavski, evidencia a gravitação de algumas tendências dominantes no pensamento ocidental em seus próprios textos e não a superação destas tendências (VIEIRA, 2009, p. 09 - 17).

Acreditamos que esta discussão a respeito da dicotomia entre o corpo como instrumento do ator separado da pessoa em si seja de vital importância para as futuras pesquisas acadêmicas, mas para o presente trabalho serão consideradas apenas as definições sobre este corpo uno em cena, sem entrar na discussão se este corpo é uno com a alma ou é um instrumento separado do ator. A ideia principal é chegar, de uma forma clara, sucinta e sem muito rebuscamento, a um relacionamento entre os conceitos de corpo definidos anteriormente, de modo a se obter inicialmente uma definição de corpo em cena, que será desdobrada para uma posterior definição de dança, que contemplem as questões relativas ao corpo e ao treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, sem a pretensão de se criar um conceito novo sobre o assunto, conforme já especificado anteriormente.

Baseado nas definições anteriormente especificadas, consideraremos ao longo deste trabalho o corpo em cena do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* como sendo a presença física do ator-cantor-bailarino capaz de produzir sentido ao realizar ações, associando os aspectos

intelectuais, emocionais e físicos internos com as diversas variáveis externas do ambiente ao qual se encontra e se relaciona.

Seguindo para um conceito de dança a partir dos estudiosos pesquisados anteriormente, encontramos uma definição que se funde muito com o conceito de Laban sobre dança-teatro:

Dança-teatro ou dança de palco, termos usados por Laban com o mesmo significado. Em alemão, *tanzbühne*. Dança-teatro é fusão do movimento, da música e da palavra falada. Uma forma de dança usada por Laban como tentativa de *intensificação formal da expressividade humana na performance artística*. (...) Os experimentos iniciais de Laban, buscando representações desta *intensificação* em múltiplos contextos, como ópera, vaudeville, musical e teatro, muito influenciaram o *Tanztheater* de Pina Bausch, a qual foi aluna de Kurt Joss que por sua vez foi aluno e colaborador de Rudolf Laban. (RENGEL, 2005, p. 42).

Complementaríamos essa definição de dança-teatro de Laban para a dança dentro do *Teatro Musical* como sendo justamente a capacidade da presença física do ator-cantor-bailarino de potencializar ou resignificar a palavra falada e a música dentro de um mesmo contexto, de modo a expressar em movimentos o sentimento ou o momento da história que está sendo contada. A dança potencializaria ou resignificaria a música, que por sua vez também ampliaria a palavra falada. Normalmente nos enredos de *Teatro Musical*, quando a cena não consegue expressar tudo o que está querendo ser dito, a palavra falada se reconfigura em uma música e esta, quando utilizada de todos os seus recursos, se une à dança para potencializar todo esse fragmento da história, unindo-se as três vertentes em uma cena repleta de informações e estímulos para levar o público a certos estados, sensações, emoções e à completa imersão na história.

E como a dança dentro do *Teatro Musical* se liga à música, novamente tentamos encontrar conceitos e definições que melhor se aplicariam ao uso deste elemento dentro deste estilo teatral. Retomando o estudo da *Obra de Arte Total* de Wagner, onde ele definiu a *música* como sendo “o coração do homem e a arte da sonoridade, possibilitando ao ser humano essa experiência de sentimentos e sensações” (WAGNER, 2003, p. 73), fizemos a ligação desta definição com um conceito de música dentro do *Teatro Musical*, de modo a analisar cada uma das vertentes da *Obra de Arte Total* em separado, conforme proposto pelo próprio Wagner.

Novamente a busca por um conceito pré-existente foi um processo difícil, pois os livros que encontramos como referências bibliográficas da música atrelada ao *Teatro Musical* – a grande maioria na língua inglesa – se utilizam da música e dos métodos de canto, mas não se define música, nem canto, nem voz. Muitos dos livros exploram o treinamento da voz, a importância da música, os conceitos de ritmo, duração e alcance vocal, mas não entram na questão do conceito em si.

Em se tratando de música dentro do *Teatro Musical*, primeiramente buscamos conceitos dentro da própria música que pudessem servir à esta pesquisa. Bohumil Med, professor do departamento de Música da UnB, em seu livro *Teoria da Música* (1996), define música como sendo “a arte de combinar os sons simultânea e sucessivamente, com ordem, equilíbrio e proporção dentro do tempo” (1996, p. 11). Considerando a música de uma maneira generalizada, este conceito poderia satisfazer, mas para a música dentro do contexto do *Teatro Musical*, acreditamos que ele não satisfaz por completo. Tentando traçar esse paralelo, buscamos algumas referências do que seria música de cena para tentar chegar a uma definição que abarcasse a multilinguagem do *Teatro Musical*.

Livio Tragtenberg, compositor musical que compõe música para teatro, vídeo, cinema e instalações sonoras, define música de cena em seu livro *Música de Cena – Dramaturgia Sonora* (2008), como “um poderoso meio de narrativa, resultado de um repertório específico desenvolvido a partir de interações entre o verbal, o sonoro e o gestual” (2008, p. 21). Ele ainda afirma que a música estaria em diálogo com todos os elementos cênicos presentes na encenação e que seria o elemento responsável por criar sentido em uma determinada cena, ampliando ou resignificando as ideias de determinado trecho. Tragtenberg escreveu também um artigo falando sobre esse diálogo existente no *Teatro Musical* e da importância do compositor musical estar atualizado e em sintonia com cada um desses outros elementos da cena:

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. (...) A partitura no *Teatro Musical* contemporâneo se aproxima, em certa medida, do roteiro do cinema, onde estão especificados os diferentes procedimentos simultâneos que envolvem a realização do projeto. Ela abandonou a impressão literária e psicologizante que se observa nas anotações cênicas da ópera tradicional; mergulhando na especificação detalhista, uma vez que sua estrutura não mais repousa numa ideia literária ou musical apenas, mas é o resultado da combinação de todos os elementos em jogo. (...) É preciso abandonar o ideal do mundo industrial mecânico, onde cada um é treinado para uma determinada profissão, função, e que nos transforma numa peça de uma máquina maior, abandonando-nos da totalidade, da mobilidade e da mutabilidade. (TRAGTENBERG, 1991, p. 75 - 77).

Para Tragtenberg, no *Teatro Musical*, a música de cena – e em consequência o seu compositor – seria responsável não apenas por reforçar ou resignificar o texto, mas seria o elemento que ligaria todos os elementos na combinação das linguagens da dança, da interpretação e da cenografia em geral. César Lignelli, professor do departamento de Artes Cênicas da UnB e responsável pela cadeia de voz, reflete em sua tese de doutorado justamente essa questão da função da música de cena:

No que diz respeito às funções da música na cena, acredito que ela se constitua por variantes na produção de sentido de reforço e contraponto da cena. A opção por reforço ao invés de apoio se dá pelo fato de que, quando a palavra em performance, associada ou não à ação cinética dos atores em cena, explicita algo já claro à recepção, e a música apresenta junto à cena uma proposta de sentido na mesma direção, há mais do que um apoio: a música, nesse caso, promove um reforço do que acontece em cena. Por outro lado, tanto a função de contraste como de voz paralela constituem em possibilidades da função da música como contrapontos da cena relacionados a discursos paralelos, que podem ampliar e até multiplicar o sentido da performance dos atores (2011, p. 307).

Considerando todas essas visões a respeito da música de cena e do próprio conceito musical de música, chegamos ao conceito de música associado ao *Teatro Musical* como sendo a combinação de sons dentro de um tempo e um espaço determinado, estabelecendo funções de reforço e/ou contraponto dos elementos discursivos da cena, desde a palavra e a dança até à encenação presente no discurso – reforçando novamente a questão de não tentar fechar um conceito enrijecido, mas proporcionar uma definição que possa agrupar as ideias e as funções da música dentro deste estilo, para serem discutidas ao longo deste trabalho.

Tendo em vista que o próprio conceito de música no *Teatro Musical* também estar diretamente ligado às outras artes, voltamos à definição de música ligada à dança e à poesia da

Obra de Arte Total, onde Wagner afirma e defende como sendo o destino das três modalidades artísticas, passando pela evolução e complementação até se atingir a sua plenitude pela união e expansão dos seus limites. A separação das três artes parece algo difícil de acontecer completamente e acaba por deixar resquícios umas nas outras, como o próprio Wagner complementa:

Quando a música se separou do círculo das três irmãs, levou consigo, como condição vital mais imediata e mais imprescindível, a palavra da poesia, a irmã mais dada à reflexão – tal como a mais leviana, a dança, levou consigo a medida rítmica da música; contudo a música não levou propriamente a palavra humanamente criativa, a palavra que produz espiritualmente, mas apenas a sonoridade condensada, corporeamente indispensável. (2003, p. 80).

A partir desse conceito de música, poderíamos desenrolar outro conceito a respeito do que seria o canto dentro do *Teatro Musical*. Acreditamos que o canto possa ser considerado como a voz do ator expressando a poesia do texto da obra que está sendo encenada, estabelecendo funções de reforço e/ou contraponto com a música de cena e com os outros elementos da encenação. Definições específicas de canto para o *Teatro Musical* também não foram encontradas, o que nos levou a arriscar esta definição. O que muito encontramos foram definições de músculos utilizados para o canto e de técnicas vocais, como pode ser exemplificado no trecho abaixo, retirado do livro *Belting Contemporâneo* (2013), do maestro Marconi Araújo, um especialista nesta técnica vocal e que participa da direção musical de vários espetáculos de *Teatro Musical*, dentre eles *Cabaret* e *Crazy for You*, ambos produzidos pela atriz e produtora Cláudia Raia:

Os músculos extrínsecos da laringe ajudam na elevação ou abaixamento da mesma, facilitando o seu uso de acordo com o equilíbrio entre altura e intensidade sonora dentro dos estilos vocais. Por exemplo, vozes líricas possuem a laringe mais baixa do que vozes de *Teatro Musical* para os sombreamentos acústicos necessários a grande pressão subglótica utilizada por cantores de ópera. (...) A voz, em sua formação, é o produto de duas forças: uma de propulsão e uma de retenção. Uma voz saudável é aquela que pode administrar bem o equilíbrio destas duas forças sem sobrecarregar nenhuma delas. (2013, p. 19 e 31).

Como o intuito dessa pesquisa não é aprofundar na questão fisiológica da produção vocal, mas nos resultados produzidos, procuramos por outras definições de voz que pudessem ser agregadas à definição de canto dada anteriormente, de modo a deixar claro o que estamos tratando como voz e, conseqüentemente, canto. A que melhor pudemos associar à definição de

canto que estamos trabalhando seria considerar a voz do ator-cantor-bailarino como “uma produção corporal capaz de produzir sentidos complexos e controláveis na cena” (DAVINI *apud* LIGNELLI, 2011, p. 263). Deste modo, o canto seria então a capacidade do ator-cantor-bailarino de produzir sons¹⁶ com o aparelho fonador, gerando sentidos complexos e controláveis na cena, de uma forma ritmada, harmônica¹⁷ e melódica¹⁸, estabelecendo funções de reforço e/ou contraponto com a música de cena e os outros elementos da encenação.

Estes sentidos complexos e controláveis podem ser associados à poesia, que, além da palavra falada, estaria ligada tanto à música e à dança, e seria “o processo criativo pelo qual a obra de arte passa a ter vida” (WAGNER, 2003, p. 104). Pela poesia descrita por Wagner, aconteceria uma tomada de consciência da arte perante as outras modalidades, de modo a potencializar a música e a dança em suas possibilidades, gerando a *Obra de Arte Total*:

Por via desta leal penetração recíproca das diferentes artes, que é ao mesmo tempo um processo de gestação a partir de cada uma delas e de complementação de cada uma pelas outras – processo ao qual aqui apenas aludimos provisoriamente no que respeita à música e à poesia –, nasce a obra de arte una, que é a lírica: nela, cada uma das artes é exatamente aquilo que, de acordo com a sua natureza, pode ser; aquilo que uma delas já não consegue ser, não é por ela egoisticamente tomado de empréstimo às outras, antes a outra passa a sê-lo para ela. No drama, a mais perfeita configuração da lírica, cada uma das diferentes artes, e designadamente também a dança, pode fazer desabrochar a sua mais elevada capacidade. No drama, o homem, na sua mais completa dignidade, torna-se perante si próprio, ao mesmo tempo, substância e objeto da arte. (WAGNER, 2003, p. 63 e 64).

Agora restaria a definição de um conceito para esta poesia descrita por Wagner, que estaria diretamente ligada à modalidade da interpretação no *Teatro Musical* e que utilizamos ao longo do trabalho para designar justamente o treinamento do ator a partir da sua relação com a palavra falada. O que poderia ser definido então por interpretação? Existiria alguma diferença entre a palavra falada no teatro e a fala coloquial? Acreditamos que essas questões levam a

¹⁶ “Tecnicamente, o som é energia vibracional em movimento. É onda que os corpos vibram. Essa vibração se transmite para a atmosfera sob a forma de uma propagação ondulatória, que a nossa orelha é capaz de captar; o cérebro a interpreta, dando-lhe configurações e sentidos. Representar o som como uma onda significa que ele ocorre no tempo sob a forma de uma periodicidade, ou seja, uma ocorrência repetida dentro de certa frequência. O som é o produto de uma sequência rapidíssima de impulsos, que se representam pela ascensão da onda e de quedas cíclicas desses impulsos, seguidas de sua reiteração” (LIGNELLI, 2011, p. 44).

¹⁷ “Harmonia – conjunto de sons dispostos em ordem simultânea (concepção vertical da música).” (MED, 1996, p. 11).

¹⁸ “Melodia – conjunto de sons dispostos em ordem sucessiva (concepção horizontal da música).” (MED, 1996, p. 11).

questionamentos ainda maiores, que seriam quais os motivos que nos leva a ir ao teatro? Instigados por estas questões, encontramos no livro *A Porta Aberta* (2005), de Peter Brook, um trecho que auxilia na elaboração de uma resposta para essa pergunta:

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. 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. Na vida real usamos um palavrório desordenado e repetitivo, embora este modo tão natural de nos expressarmos sempre tome um tempo enorme em relação ao conteúdo real do que queremos dizer. (...) Em Tchekhov, parece que o texto vem de uma gravação, as falas parecem tiradas da vida diária. Mas não há uma só frase de Tchekhov que não tenha sido burilada, polida, modificada, porém com tanta habilidade e arte que o ator parece estar falando realmente “como na vida”. No entanto, se tentarmos falar e agir exatamente como na vida real, não conseguiremos representar Tchekhov. O ator e o diretor têm que seguir o mesmo processo do autor, ou seja, saber que cada palavra, por mais ingênua que pareça, não é inocente. Contém em si mesma, bem como no silêncio que vem antes e depois, toda uma complexidade oculta de energias entre as personagens. Se conseguirmos descobrir isso e se, indo além, buscarmos o modo artístico de ocultá-lo, conseguiremos finalmente dizer essas palavras simples e dar a impressão de vida. No fundo, é a vida, mas uma vida em forma mais concentrada, mais condensada no tempo e no espaço. Shakespeare vai mais além. Costumava-se pensar que o verso era uma forma de embelezar por meio da poesia. Depois, numa reação inevitável, veio a ideia de que o verso não passa de uma forma intensificada da linguagem cotidiana. É claro que o verso deve soar “natural”, mas isto não quer dizer coloquial nem banal. Para achar o caminho, temos que entender claramente por que o verso existe e qual a função absolutamente necessária que deve cumprir. De fato, Shakespeare, que era um homem prático, foi forçado a utilizar o verso para sugerir simultaneamente os movimentos psicológicos, psíquicos e espirituais mais recônditos das personagens, sem perder sua realidade prosaica. Dificilmente a compreensão poderia chegar mais longe. (2005, p. 08 - 10).

Buscamos no teatro essa vida intensificada e a interpretação proporcionaria exatamente essa vida da obra de arte condensada. Saber destrinchar essas palavras faladas e cantadas no *Teatro Musical* é justamente a função do ator-cantor-bailarino, que precisa de um treinamento que o permita falar o texto e cantar a música de modo que toda essa vida condensada se coloque à mostra e permita ao espectador esse mergulho na obra.

E ser capaz desta proeza exige treinamento e trabalho de interpretação, que segundo o próprio Brook, “exige do ator um vínculo com sua vida interior, com seus colegas e com o público em perfeita harmonia” (2005, p.26). É necessário que o ator-cantor-bailarino tenha um autoconhecimento para estar acessando sentimentos e emoções a serem utilizadas em cena, de

modo a dialogarem tanto com os outros colegas em cena quanto com o público que está buscando sentir essa imersão.

Stanislavski, em seu livro *A criação de um papel* (1999), descreve justamente essa importância do ator estar acessando os sentimentos de um modo consciente no processo criador:

A análise do ator é, sobretudo, a de sentimento, e é executada pelo sentimento. Esse papel de conhecimento pelo sentimento, ou análise, é ainda mais importante no processo criador, porque só com o auxílio é que se pode penetrar no reino do subconsciente, que constitui nove décimos da vida de uma pessoa ou de uma personagem, sua parte mais valiosa. Contrastando com os nove décimos que o ator utiliza por meio de sua intuição criadora, de seu instinto artístico, de seu tino supersensível, só um décimo resta para a mente. (...) Em outras palavras, que a nossa criatividade intuitiva, inconsciente, seja posta em ação com auxílio de um trabalho preparatório consciente. Por meio do consciente, atingir o inconsciente. (1999, p. 26 e 27).

O treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* deve propiciar esta capacidade de estar “olhando para dentro” para interpretar o personagem, o texto e a canção do musical. Stanislavski é apenas um dos teóricos que falam sobre a questão da importância da interpretação viva e presente na execução de uma cena teatral e, mesmo não se propondo a criar um método de treinamento, ele dá dicas que podem ser úteis para que o ator consiga atingir esse estado de presença pela sinceridade de emoções e de sentimentos que pareçam verdadeiros em determinadas circunstâncias (STANISLAVSKI, 1999, p. 27).

E é levando isso em consideração que chegamos ao conceito de interpretação que elaboramos a partir desses estudos e das referências mencionadas, com a intenção de traduzir o foco do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* e sem a pretensão de formular teorias, métodos e conceitos – como já mencionado anteriormente. O conceito de interpretação que levaremos em consideração neste trabalho seria então a habilidade do ator-cantor-bailarino de decodificar a poesia implícita no texto, na canção e na dança, de modo a se levar a cada cena a presença e a vivacidade dos sentimentos e das emoções subconscientes dos personagens e dos próprios atores, trazendo à consciência a realidade da cena executada naquele determinado tempo e espaço, proporcionando a experimentação multissensorial tanto dos atores quanto do público que estaria imerso nessa obra de arte.

Após chegar às definições desses conceitos, volto as atenções para a contemporaneidade e para as particularidades do *Teatro Musical* que está sendo discutido neste trabalho. A primeira premissa que se deve ter em mente ao se falar de um espetáculo de *Teatro Musical* é justamente que a produção de uma peça desse estilo teatral tende a ser muito complexa e onerosa em sua concepção e execução. O primeiro ponto que eleva a complexidade e os custos do *Teatro Musical* é que o mesmo normalmente se utiliza de três direções que precisam caminhar juntas: o diretor teatral, o diretor musical e o coreógrafo. Além disso, deve ser levado em consideração que a montagem deste tipo de espetáculo conta com um pré-planejamento detalhado, um elenco muito grande, uma vasta equipe de produção, os músicos que compõem a orquestra, as propostas de cenário, o planejamento de troca de cenários durante o espetáculo, a produção e confecção dos figurinos, os microfones utilizados pelos atores, a acústica do teatro, dentre outros inúmeros pontos que devem ser considerados antes, durante e após o espetáculo. Uma questão que deve ser colocada em foco ao tratarmos de *Teatro Musical* é que este estilo, em certos aspectos, vai além de uma peça teatral que contém música e dança. Possui características específicas e tem suas particularidades de organização, produção, ensaio, montagem e execução que lhe conferem uma atenção única e diferente de uma peça convencional (TUMBUSCH, 1969, p. 11 – 12).

Como discutido no primeiro capítulo, o *Teatro Musical* seria o estilo teatral contemporâneo que mais se assemelharia à *Obra de Arte Total* descrita por Wagner. No *Teatro Musical*, a música, a dança e a interpretação estariam em constante diálogo, com o objetivo de contar a história que está sendo encenada e de levar o espectador à completa imersão na obra pela experimentação dos diversos sentidos sensoriais estimulados pelo espetáculo. Todos os elementos, ampliados ainda pela encenação, estariam se complementando e potencializando todas as formas de levar o público à experimentação e vivência dos sentidos e das emoções. Neste caso, a história estaria sendo contada tanto pela interpretação quanto pela música e pela dança.

Existem ainda outros estilos teatrais que se utilizam da música, da poesia, da dança e até mesmo das artes plásticas, mas que não são consideradas *Teatro Musical* por não atenderem uma das principais questões que o difere dos outros estilos: além da utilização dos diversos elementos, no *Teatro Musical* eles estão em um diálogo direto com a história que está sendo contada. Eles não entram apenas como elementos estéticos que possam ser suprimidos. No caso do *Teatro Musical*, caso seja retirado algum dos elementos, a história perde o sentido. A música, a dança, a

poesia, tudo pertence ao enredo do espetáculo em igual proporção de importância. Podem até aparecer mais elementos do que outros no decorrer da apresentação, mas todos os que são utilizados fazem parte da história que está sendo encenada e não podem ser retirados do enredo, sob condição de prejudicar a compreensão da peça.

Como exemplo, pode ser citado o *Teatro Musicado*, onde a música entra como elemento estético a ser agregado ao enredo e, caso seja retirada do espetáculo, a história permanece compreensível. 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.

A *Dança-Teatro* também seria outro exemplo de estilo teatral que se utiliza da multilinguagem e que se difere do *Teatro Musical*. Assim como no *Teatro Musicado*, existe um foco principal – que neste caso é a dança – que se agrega à palavra na produção de sentidos no enredo. A dança seria o principal elemento produtor de sentido, tendo a música e a palavra entrando como elementos estéticos a serem agregados à produção de significados, sendo possíveis de serem substituídos ou até mesmo suprimidos.

Outra característica contemporânea do *Teatro Musical* é o fato de ser um dos estilos teatrais que mais atrai público atualmente, especialmente pela preocupação com a estética, com a técnica e com o virtuosismo – como discutido no primeiro capítulo deste trabalho –, que cativam o público com a espetacularidade das cenas e do musical como um todo. Stanislavski, em seu livro *Manual do Ator*, afirma que:

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 (2001, p. 181).

E em se tratando de estética que afeta milhares de espectadores, o *Teatro Musical* é um referencial contemporâneo que trabalha justamente com esse objetivo de atingir um grande número de pessoas pelo encantamento e pelo mergulho na história encenada. Os espetáculos de *Teatro Musical* são voltados aos grandes públicos e à plasticidade dos rebuscados cenários e

figurinos, buscando afetar o público e fazer aflorar seus sentimentos e emoções. Estes, quando cumprem com este objetivo, tendem a permanecer anos em cartaz, como, por exemplo, os musicais *The Phantom of the Opera*¹⁹ (Figura 9) e *Cats*²⁰, que ficaram mais de quinze anos em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013), sem contar as montagens desses musicais realizadas em outros países e em outras cidades dos EUA.

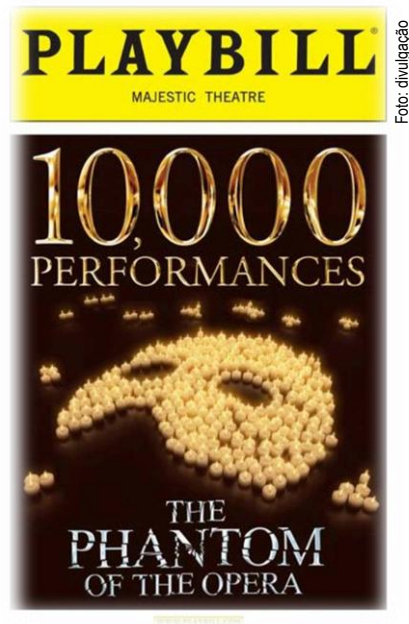


Figura 9 – Playbill comemorativo – *The Phantom of the Opera*

E assumindo esta premissa de que o *Teatro Musical* é um estilo teatral que possui suas particularidades, irei me concentrar neste capítulo em descrever um pouco da realidade dos espetáculos desse estilo atualmente no Brasil e nos EUA, desde a produção, seleção de elenco e habilidades exigidas dos atores até o que está sendo dito e discutido em algumas dessas montagens.

¹⁹ O musical *O Fantasma da Ópera* estreou em 26 de janeiro de 1988 no Teatro *Majestic* em Nova Iorque, sob direção geral de Harold Prince, músicas de Andrew Lloyd Webber, coreografias de Gillian Lynne, letras e roteiro de Richard Stilgo e Andrew Lloyd Webber, baseado na novela *Le Fantôme de L'Opéra*, de Gaston Leroux. Desde então, o musical já teve mais de 10 mil performances ao longo dos mais de vinte anos que está em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013).

²⁰ O musical *Cats* estreou em 07 de outubro de 1982 no Teatro *Winter Garden* em Nova Iorque, sob direção geral de Trevor Nunn, músicas de Andrew Lloyd Webber, coreografias de Gillian Lynne, letras e roteiro de Andrew Lloyd Webber e T.S. Eliot, baseado no livro *Old Possum's Book of Practical Cats*, de T.S. Eliot. O musical finalizou a temporada em 10 de setembro de 2000, realizando um total de 7485 performances nesses dezoito anos que ficou em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013).

Teatro Musical na Broadway – um panorama a partir do século XIX

A *Broadway* é a mais antiga e mais longa Avenida de Nova Iorque, a única que se estende por toda a ilha de Manhattan. Ela congrega um grupo de trinta e nove grandes teatros profissionais que se localizam entre as ruas 42 e 53, perto da conhecida *Times Square* (Figura 10). A *Broadway* sempre recebeu peças de vários estilos, mas são os musicais que movimentam as bilheteiras e lotam os teatros da área. No passado, o estilo lançou estrelas como Gene Kelly²¹ e Fred Astaire²², e também as obras dos irmãos Gershwin, que viraram ícones da cultura americana. Hoje em dia, os musicais representam um mercado que movimenta cinco bilhões de dólares a cada ano, somente em Nova Iorque (NYC-TOURIST, 2013).



Foto: Gary Burke

Figura 10 – Times Square – Broadway

²¹ Nascido em 23 de agosto de 1912 e formado em economia pela *Universidade de Pittsburgh*, Gene Kelly iniciou nos palcos da *Broadway* em 1938 e em 1940 estrelou o musical *Pal Joey*, que exigia contratualmente que ele fizesse um filme após a conclusão do musical. Em 1941 ele foi para *Hollywood* filmar *For Me and My Gal*, filme que o iniciaria na carreira de musicais cinematográficos, chegando ao estrelato mundial com o filme musical *Singing In The Rain*, de 1952 (IMDB, 2013).

²² Nascido em 10 de maio de 1899 e filho de imigrantes austríacos, Fred Astaire entrou no show business aos cinco anos, trabalhando em espetáculos de *Vaudeville* e de *Teatro Musical* na *Broadway*, em parceria com sua irmã, Adele Astaire. Depois que Adele interrompeu a carreira para casar-se em 1932, Astaire foi para *Hollywood*, onde iniciou a carreira em musicais cinematográficos, que o levaria ao reconhecimento mundial com o filme musical *Dancing Lady*, de 1933 (IMDB, 2013).

Durante muitos anos nos Estados Unidos, 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*²³, 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 (Figura 11).

Apesar de possuir um enredo confuso, que conta a história de um escroque²⁴ que faz pacto com o diabo, a fim de entregar-lhe uma alma humana por ano, e de ainda não possuir a estrutura que conhecemos hoje de *Teatro Musical*, *The Black Crook* influenciou muito o ritual dos espetáculos de *Teatro Musical*, especialmente pelos numerosos efeitos de palco, pela rica decoração, pelos grandiosos bailados e números que deixavam o público perplexo frente às espetaculares apresentações (EWEN, 1967, p. 11– 13).



Foto: divulgação

Figura 11 – Folder do espetáculo *The Black Crook* – 1866

²³ 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, 2013).

²⁴ Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa || Escroque – *S.M.* Indivíduo que age fraudulentamente para se apropriar de bens alheios; Trapaceiro; Vigarista.

Já em 1927, com o espetáculo *Show Boat*²⁵, o compositor Jerome Kern²⁶ 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 (Figura 12). Este espetáculo, produzido no início do século XX e que gerou essa transformação no *Teatro Musical* dos Estados Unidos, foi baseado no romance de Edna Ferber e conta a história da família Hawks durante um período de 50 anos, onde são tratados temas como os casamentos mistos, jogos de azar, infidelidade e ilegitimidade. Foi o primeiro espetáculo de *Teatro Musical* a ter um enredo coerente e músicas integradas ao enredo, se preocupando, além da espetacularidade, com a história que estava sendo contada (EWEN, 1967, p. 135 – 140).



Figura 12 – Folder do espetáculo *Show Boat* – 1927

²⁵ 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, 2013).

²⁶ Jerome David Kern nasceu em 1885 e começou sua carreira escrevendo canções americanas para as *operetas* europeias que estavam sendo importadas para os EUA na época, sendo considerado um dos principais compositores norte-americanos de 1914, muitas vezes chamado de "o avô do *Teatro Musical* americano". Seis vezes indicado ao Oscar por melhor canção original, recebeu a premiação duas vezes, nos anos de 1937 e 1942 (IMDB, 2013).

Desde então, a *Broadway* passou a dividir seus palcos com os números de *Teatro Musical* que buscavam também contar histórias, além de focar apenas no virtuosismo e nas habilidades artísticas dos atores e atrizes. Isso acabou gerando uma preocupação maior com a interpretação dos atores, que além de mostrarem um grau elevado de virtuosismo nas técnicas 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.

Mas a preocupação com a espetacularidade ainda existia e desde os primórdios os atores já eram cobrados e selecionados para os respectivos personagens de acordo com suas aptidões técnicas e características físicas. Por exemplo, em 1959, quando estreou o musical *The Sound of Music*²⁷, um espetáculo que conta a história de uma noviça que foi enviada para ser a tutora das sete crianças da família Von Trapp e acabou se apaixonando pelo pai das crianças, o viúvo capitão Georg Von Trapp. A noviça deveria ser uma atriz que não apenas cantasse, mas que também tocasse violão e as sete crianças deveriam também ser excelentes cantores, além de todas as habilidades de interpretação, que eram requisitos obrigatórios a todo o elenco (ALL MUSICALS, 2012).

Acredita-se que a busca pelo virtuosismo dos atores e pela espetacularidade de seus musicais fez da *Broadway* um palco de produções de sucesso no mundo inteiro. Aliados à preocupação com a história que estava sendo contada, o sucesso dos musicais foi tanto que, como dito anteriormente, alguns espetáculos chegaram a ficar mais de vinte anos em cartaz, como é o caso do musical *The Phantom of the Opera*, de Andrew Lloyd Webber²⁸, que está em cartaz desde 1988 na *Broadway* (IBDB, 2013).

²⁷ O musical *The Sound of Music* estreou em 16 de novembro de 1959 no Teatro *Lunt-Fontanne* em Nova Iorque, sob direção geral de Vincent J. Donehue, músicas de Richard Rodgers, coreografias de Gloria Stevens, letras e roteiro de Oscar Hammerstein II, baseado no livro *The Trapp Family Singers*, de Maria Augusta Trapp. Realizou 1443 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 15 de junho de 1963. O último revival estreou na *Broadway* em 12 de março de 1998 e finalizou em 20 de junho de 1999, em um total de 533 performances (IBDB, 2013).

²⁸ Nascido em 1948, Andrew Lloyd Webber é um dos compositores de maior renome do Teatro Musical. Aprendeu a tocar vários instrumentos musicais em casa e começou a compor aos nove anos de idade. Ele continuou seus estudos de música na escola de *Westminster* e em 1964 foi para a *Universidade de Oxford* como bolsista para concluir seus estudos musicais. Andrew Lloyd Webber ficou conhecido mundialmente em 1971, com a estreia do musical *Jesus Christ Superstar*, para o qual ele compôs as músicas do espetáculo (IMDB, 2013).

The Phantom of the Opera conta a história de um ser mascarado que mora nos porões do Teatro da Ópera de Paris, e que é apaixonado por uma das cantoras do espetáculo, Christine Daaé, fazendo de tudo para que ela também se apaixone por ele. Ele exige dos produtores e patrocinadores da peça que ela seja escolhida para ser a protagonista da ópera que está sendo ensaiada no teatro e, para isso, assombra o elenco e a produção para que seus desejos sejam atendidos. É uma história de amor não correspondido que se tornou célebre não pela complexidade da história, mas pelo modo como ela foi contada, mesclando um cenário extremamente elaborado, um figurino de época bem ornamentado e uma exigência técnica dos atores que, além de interpretar, deveriam também cantar ópera e dançar ballet clássico (Figura 13).



Figura 13 – Cena do musical *The Phantom of the Opera*

Mesmo com os novos musicais criados na *Broadway* tendendo a se preocupar mais com o enredo da história que está sendo contada, a busca pela excelência dos atores 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 comumente longo e com várias etapas de seleção. Muitas vezes, cada musical possui uma exigência técnica específica e que precisa ser preenchida pelo elenco escolhido para estar de acordo com o que foi escrito pelos compositores e pelos roteiristas (TUMBUSCH, 1969, p. 29 – 31). Por exemplo, voltando ao musical *The Phantom of the Opera*,

a personagem Christine Daaé deve ser interpretada por uma atriz soprano que consiga atingir a nota agudíssima E4²⁹ ao final da música de mesmo nome do musical. É uma exigência técnica em relação à personagem e que precisa ser executada pela atriz que for escolhida para o papel.

Estar preparado para os diversos musicais e para as diversas particularidades de cada musical e de cada personagem exige uma preparação contínua dos atores que, além de se prepararem com aulas de dança, canto e interpretação, precisam ser às vezes mais específicos em seus treinamentos.

Para alguns musicais não basta apenas dançar ballet, é preciso também sapatear e dançar hip-hop (como no musical *In The Heights*). Em outros, são exigidas técnicas circenses (a exemplo do musical *Pippin* – Figura 14) e em alguns até técnicas de luta e defesa pessoal. Para outros, o ator-cantor-bailarino precisa não apenas cantar na técnica do *Teatro Musical*, mas saber também as técnicas da *ópera*. E em outros casos, além de saber interpretar, o ator precisa também possuir habilidades técnicas de mímica e de *clown* (McWATERS, 2009, p. 01 – 27).

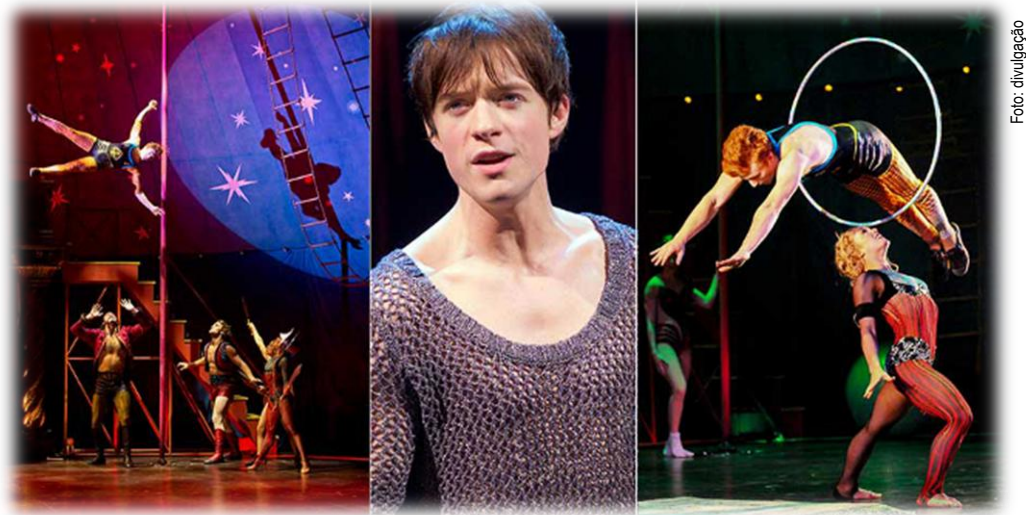


Figura 14 – Cenas do musical *Pippin*

²⁹ Na notação musical, a letra “E” corresponde à nota musical “Mi” e o número 4 corresponde à oitava – intervalo da nota “Dó” até a nota “Si” – em que a nota se encontra, sendo a oitava de número 1 a mais grave e, conforme o número vai aumentando, mais aguda a oitava vai se tornando.

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 do modo como esta foi pensada e escrita pelos compositores e roteiristas. É preciso estar preparado tecnicamente para ser fiel ao que foi escrito³⁰ 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).

Conforme já mencionado anteriormente, o *Teatro Musical* exige que os responsáveis pela criação do espetáculo pensem em todos os aspectos do musical, desde a estrutura textual, passando pelos elementos da encenação e dos atores-cantores-bailarinos que irão performar:

Se para o compositor esse percurso é longo e diversificado, para o *performer* exige também uma nova postura. Para o cantor, a técnica vocal operística, baseada na ópera romântica (onde o teatro era uma representação do mundo da época), nos dias de hoje é apenas mais um recurso à disposição em meio à diversidade de colocações da voz na textura sonoro-cênica (pois a sala de espetáculos não é mais a representação da totalidade, mas um micro universo onde é possível investigar os fragmentos). De que forma pode o artista criado na ilusão da *especialidade* embarcar nesse admirável mundo novo? O problema da especialização não é apenas técnico – já que tanto faz se se ensina solfejo ou o uso dos teclados – mas ideológico (...). Livre dessa concepção, o artista interdisciplinar – o artesão eclético –, pode atravessar de forma diagonal diferentes estruturas da sociedade eletrônica, procurando escapar da institucionalização e da estagnação (TRAGTENBERG, 1991, p. 76 e 77).

Além da excelência dos atores-cantores-bailarinos, a preocupação com a história que está sendo contada tornou-se uma motivação estética para os roteiristas e os compositores do *Teatro Musical*. O foco não estava apenas em se contar uma história, mas também existia uma preocupação com qual história estava sendo contada e o que eles queriam discutir com o levantamento daquele determinado tema. Muitos musicais contavam apenas histórias de amor e agradavam público e crítica com seu enredo. Mas alguns compositores e roteiristas foram além dessa temática, expondo problemas sociais, discutindo alguns temas considerados *tabus* e expondo sua posição frente à opinião pública.

³⁰ Em especial nas produções cujos direitos autorais são comprados de peças da Broadway, onde os detentores dos direitos autorais vendem aos compradores inclusive a fidelidade ao que está escrito no roteiro, nas partituras e na cenografia. Nas montagens brasileiras desses musicais, são poucos os diretores brasileiros que conseguem autorização para inovar em algum segmento da adaptação, como por exemplo, alterações no cenário ou no próprio enredo. Os diretores Charles Möeller e Claudio Botelho são um dos poucos exemplos de diretores que conseguiram essa autorização, a exemplo da peça *O Despertar da Primavera*, que teve um cenário totalmente diferente do cenário da Broadway e os atores utilizavam microfone de cabeça ao invés de microfones de mão, como é feito no original.

Um exemplo de um musical que gerou muita polêmica quando surgiu foi o musical *RENT*³¹, lançado em 1996. O musical conta a história de um grupo de amigos artistas que lutam para sobreviver em Nova Iorque, passando por diversos temas, desde o fato de muitos deles serem soro positivo e terem que conviver com o preconceito e o tabu da AIDS até à questão da homossexualidade e da transsexualidade (Figura 15). O musical contava uma história aliada a uma crítica social ao que estava acontecendo na época, que era o preconceito com o HIV e com as diferenças sexuais que marcaram o início dos anos 90 (ALL MUSICALS, 2012).



Foto: divulgação

Figura 15 – Cena do musical *RENT*

Outro exemplo de um musical que trata de temas tabus foi o musical *Spring Awakening*³², que estreou na *Broadway* em 2006 e conta a história de um grupo de jovens adolescentes alemães no final do século XIX e suas descobertas sexuais, abordando temas como gravidez na adolescência, opressão, abuso infantil, aborto, homossexualidade, estupro e suicídio. Com

³¹ O musical *RENT* estreou em 29 de abril de 1996 no Teatro *Nederlander* em Nova Iorque, sob direção geral de Michael Greif, coreografias de Marlies Yearby, músicas de Jonathan Larson, letras e roteiro de Jonathan Larson e Billy Aronson, baseado na ópera *La Bohème*, de Giacom Puccini. Realizou 5123 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 07 de setembro de 2008 (IBDB, 2013). O último *revival* estreou *Off-Broadway* em 11 de agosto de 2011 e finalizou em 09 de setembro de 2012 (OFFBROADWAY, 2013).

³² O musical *Spring Awakening* estreou em 10 de dezembro de 2006 no Teatro *Eugene O'Neill* em Nova Iorque, sob direção geral de Michael Mayer, coreografias de Bill T. Jones, músicas de Duncan Sheik, letras e roteiro de Steven Sater, baseado na peça *Spring Awakening*, de Frank Wedekind. Realizou 859 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 18 de janeiro de 2009 (IBDB, 2013).

músicas de Duncan Sheik³³, o musical é baseado na controversa peça alemã *Spring Awakening*, de Frank Wedekind, escrita em 1891, que foi proibida na Alemanha por dezesseis anos devido ao retrato franco dos temas tratados na peça (WEDEKIND, 1973, p. 11 – 29). Os diretores e roteiristas do musical procuraram dar um ar contemporâneo à peça, fazendo um paralelo com as cenas ambientadas na Alemanha do século XIX e as músicas interpretadas em um estilo *pop-rock*, como em um devaneio dos personagens reprimidos àquela época (Figura 16).



Foto: divulgação

Figura 16 – Cena do musical *Spring Awakening*

Cada vez mais os musicais têm buscado contar histórias repletas de questões políticas, econômicas e sociais e novos espetáculos estão surgindo visando não apenas o entretenimento, mas a reflexão dos temas e das histórias apresentadas. Em 2012, por exemplo, dos trinta e nove teatros da *Broadway*, vinte e seis estavam com espetáculos de *Teatro Musical* em cartaz e os outros treze estavam com peças teatrais – de drama a comédia –, sendo que muitos desses musicais não estavam apenas focados em contar uma história cheia de efeitos pirotécnicos e cenas tecnicamente bem elaboradas, mas preocupados também em lidar com temas e assuntos

³³ Duncan Sheik Scott nasceu em 18 de novembro de 1969, em *Montclair, New Jersey* e começou a tocar piano aos cinco anos de idade. Aos doze era guitarrista de uma banda chamada *Slightly Off*. Duncan se formou em Semiótica pela *Universidade de Brown*, em 1992. Ele não queria se formar em música, pois não queria que a educação formal influenciasse o seu estilo musical (IMDB, 2013).

que falam sobre política, religião, fanatismo, racismo, preconceito, segregação, homossexualidade, espiritismo e economia (IN NEW YORK MAGAZINE, 2012, p. 26 – 33).

De modo a exemplificar com outros musicais que tratam desses diversos temas, iniciarei com o exemplo de uma comédia musical chamada *Urinetown*³⁴, que trata de questões políticas relacionadas ao consumo de água em um futuro próximo. O governo teria conseguido a proibição do uso de banheiros privados, obrigando a população a pagar pelo uso de banheiros comunitários, gerenciados por uma empresa gananciosa e corrupta, causando revolta em toda a população. Caso algum cidadão fosse pego desrespeitando as leis, ele era imediatamente levado a uma colônia penal chamada *Urinetown*, que na verdade é um matadouro dos criminosos que infringem a lei (Figura 17). Além da corrupção e dos assassinatos, o musical trata de outros temas relacionados à história, como a vida no submundo dos esgotos – onde os rebeldes pobres se escondem – e sobre o sequestro da filha do presidente da empresa que controla os banheiros comunitários (ALL MUSICALS, 2012).



Foto: divulgação

Figura 17 – Cena do musical *Urinetown*

³⁴ O musical *Urinetown* estreou em 20 de setembro de 2001 no Teatro *Henry Miller* em Nova Iorque, sob direção geral de John Rando, coreografias de Michele Lynch, músicas de Mark Hollmann, letras e roteiro de Mark Hollmann e Greg Kotis. Realizou 965 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 18 de janeiro de 2004 (IBDB, 2013).

Já o musical *Evita*³⁵ também trata de política, mas baseado em fatos reais, com seu enredo desenvolvendo-se em torno da protagonista, entrando em discussões de como uma pessoa de pouca ética pode chegar ao topo do poder com persistência e *sexy appeal*, conquistando toda a população argentina – que a tratava como ídolo (ALL MUSICALS, 2012).

Uma questão política um pouco diferente do que se discute no musical *Newsies*³⁶, onde o enredo se desdobra baseado na história real de 1899 em Nova Iorque, cuja briga entre os entregadores de jornal e o famoso editor Joseph Pulitzer, gerou a greve dos *newsies* (jovens pobres e órfãos que viviam da entrega de jornais), que durou duas semanas, causando a redução da distribuição do jornal *New York World* (cujo editor era Joseph Pulitzer) de 360.000 para 125.000 exemplares.



Foto: divulgação

Figura 18 – Cena do musical *Newsies*

Newsies trata de uma história americana real que foi adaptada primeiramente para o cinema em 1992 pela Disney e em 2012 estreou na *Broadway* (Figura 18). Com músicas cantadas e dançadas por jovens adolescentes e crianças (que representam os *newsies* da época), o musical exige uma preparação dos atores desde muito novos – pois as crianças e os adolescentes precisam

³⁵ O musical *Evita* estreou em 25 de setembro de 1979 no Teatro *Broadway* em Nova Iorque, sob direção geral de Harold Prince, coreografias de Larry Fuller, músicas de Andrew Lloyd Webber, letras e roteiro de Tim Rice. Realizou 1567 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 26 de janeiro de 1983. O último *revival* estreou na *Broadway* em 05 de abril de 2012 e finalizou em 26 de janeiro de 2013, em um total de 337 performances (IBDB, 2013).

³⁶ O musical *Newsies* estreou em 29 de março de 2012 no Teatro *Nederlander* em Nova Iorque, sob direção geral de Mark Hummel, coreografias de Christopher Gattelli, músicas de Alan Menken, letras e roteiro de Jack Feldman e Harvey Fierstein, baseado no filme *Newsies* da *Disney*, lançado em 1992 e escrito por Bob Tzudiker e Noni White. Realizou mais de 600 performances e ainda continua em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013).

cantar muito bem, além de dançar ballet clássico e jazz com primor – e trata de uma questão política histórica acontecida na própria cidade de Nova Iorque no século XIX.

Além de questões políticas atreladas às questões sociais como a pobreza dos jovens entregadores de jornal, os musicais da *Broadway* também contam outras histórias que marcaram o passado americano, como é o caso do musical *Memphis*³⁷. Esse musical conta uma história de amor entre um DJ branco e uma cantora negra, em Memphis de 1950, a cidade americana que foi a porta das manifestações dos direitos civis dos negros e trabalhadores e onde foi assassinado o mais proeminente líder da luta contra o racismo norte-americano, Martin Luther King Jr., em quatro de abril de 1968. A história do musical fala justamente sobre essa tensão existente entre os brancos e os negros e a impossibilidade de um amor entre “desiguais” (Figura 19).



Foto: divulgação

Figura 19 – Cena do musical *Memphis*

Outro musical que fala sobre a tensão existente entre os brancos e os negros é o *Hairspray*³⁸, que conta a história de uma adolescente branca que realiza o seu maior sonho, que é dançar no programa de televisão *The Corny Collins Show*. Entretanto, ela conseguiu essa oportunidade pois aprendeu a dançar com os negros, que são impedidos de se misturarem com os

³⁷ O musical *Memphis* estreou em 19 de outubro de 2009 no Teatro *Shubert* em Nova Iorque, sob direção geral de Christopher Ashley, coreografias de Sergio Trujillo, músicas de David Bryan, letras e roteiro de Joe DiPietro e David Bryan. Realizou 1165 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 05 de agosto de 2012 (IBDB, 2013).

³⁸ O musical *Hairspray* estreou em 15 de agosto de 2002 no Teatro *Neil Simon* em Nova Iorque, sob direção geral de Jack O'Brien, coreografias de Jerry Mitchell, músicas de Marc Shaiman, letras de Scott Wittman e Marc Shaiman e roteiro de Mark O'Donnell e Thomas Meehan. Realizou 2642 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 04 de janeiro de 2009 (IBDB, 2013).

brancos, mostrando toda uma questão racial que se desenvolveu nos EUA nos anos 60 e a luta pela igualdade de direitos que a protagonista lidera no decorrer do espetáculo.

Mas não apenas de política, de sexualidade e de segregação racial os musicais na *Broadway* estão discutindo em forma de espetáculos: questões mais delicadas como religião e fé também são exploradas e transformadas em musicais. Um exemplo de sucesso é o musical *The Book of Mormon*³⁹, que conta a história de dois mórmons missionários que foram pregar a religião em Uganda, na África (Figura 20). Dos mesmos criadores do programa de TV *South Park*, o musical trata da fé trabalhada a ferro e fogo, nas piores condições da África, com um humor satírico sobre as organizações religiosas de todos os tipos.



Foto: divulgação

Figura 20 – Cena do musical *The Book of Mormon*

Apesar da utilização da sátira, *The Book of Mormon* deixa na plateia uma impressão de um humor misturado com blasfêmia, pois trata de assuntos sérios que ocorrem dentro da igreja, como vaidade e homossexualidade de um modo bastante explícito e direto.

³⁹ O musical *The Book of Mormon* estreou em 24 de março de 2011 no Teatro *Eugene O'Neill* em Nova Iorque, sob direção geral de Trey Parker e Casey Nicholaw, coreografias de Casey Nicholaw, músicas de Robert Lopez, Trey Parker e Matt Stone, letras e roteiro de Robert Lopez, Matt Stone e Trey Parker. Realizou mais de 1000 performances e ainda continua em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013).

Outro musical que pode ser considerado blasfêmico – mas que não se utiliza da sátira – é o musical *Jesus Christ Superstar*⁴⁰, que trata o líder religioso como um astro do rock e o humaniza através do triângulo amoroso entre Jesus, Judas e Maria Madalena – o que vai de encontro à história real defendida pelas igrejas cristãs (Figura 21). Por outro lado, existem também musicais que tratam de assuntos amplamente discutidos nas religiões, como é o caso do musical *Godspel*⁴¹, que conta com um elenco performando parábolas do evangelho de São Mateus, com o foco em assuntos como o perigo do materialismo e a importância da espiritualidade, buscando retratar os ensinamentos que estão escritos na Bíblia.



Foto: divulgação

Figura 21 – Cena do musical *Jesus Christ Superstar*

Como visto nos exemplos anteriores, os assuntos que têm sido discutidos e apresentados nos musicais vão além da contação de história e da espetacularidade do *Teatro Musical*. Os musicais estão expondo problemas sociais, políticos e religiosos da atualidade e do passado, para uma possível reflexão e análise do público e da crítica. Isso tudo sem deixar de lado o virtuosismo dos atores e a preocupação em se apresentar um espetáculo que supra a necessidade

⁴⁰ O musical *Jesus Christ Superstar* estreou em 12 de outubro de 1971 no Teatro *Mark Hellinger* em Nova Iorque, sob direção geral de Tom O'Horgan, coreografias de Tom Stovall, músicas de Andrew Lloyd Webber, letras e roteiro de Tim Rice. Realizou 711 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 01 de julho de 1973. O último *revival* estreou na *Broadway* em 22 de março de 2012 e finalizou em 01 de julho de 2012, em um total de 116 performances (IBDB, 2013).

⁴¹ O musical *Godspel* estreou em 22 de junho de 1976 no Teatro *Broadhurst* em Nova Iorque, sob direção geral de John-Michael Tebelak, músicas de Stephen Schwartz, letras e roteiro de John-Michael Tebelak e Stephen Schwartz. Realizou 527 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 04 de setembro de 1977. O último *revival* estreou na *Broadway* em 07 de novembro de 2011 e finalizou em 24 de junho de 2012, em um total de 264 performances (IBDB, 2013).

de uma audiência que quer assistir um espetáculo sensorial e envolvente, com toda a excelência e retorno financeiro esperado de um musical da *Broadway*.



Foto: divulgação

Figura 22 – Cena do musical *Spiderman*

Claro que ainda existem os espetáculos voltados exclusivamente para o entretenimento ou que contam histórias menos rebuscadas, mais fantasiosas ou baseadas em *blockbusters* do cinema, que não necessariamente esperam dialogar sobre questões sociais, religiosas ou políticas, mas cujo foco esteja primordialmente na execução primorosa do elenco e da equipe técnica – ou simplesmente sejam adaptações para o teatro de sucessos do cinema, como é o caso dos musicais *Spiderman*⁴² (Figura 22), *The Addams Family*⁴³, *Billy Elliot*⁴⁴ (Figura 23), *Chicago*⁴⁵ e *Shrek*⁴⁶,

⁴² O musical *Spider-Man: Turn Off The Dark* estreou em 14 de junho de 2011 no Teatro *Foxwoods* em Nova Iorque, sob direção geral de Julie Taymor, coreografias de Daniel Ezralow e Chase Brock, músicas e letras de Bono e The Edge, roteiro de Julie Taymor, Glen Berger and Roberto Aguirre-Sacasa. Realizou mais de 900 performances e ainda continua em cartaz na *Broadway* (IBDB, 2013).

⁴³ O musical *The Addams Family* estreou em 08 de abril de 2010 no Teatro *Lunt-Fontanne* em Nova Iorque, sob direção geral de Phelim McDermott e Julian Crouch, músicas e letras de Andrew Lippa, roteiro de Marshall Brickman e Rick Elice. Realizou 722 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 31 de dezembro de 2011 (IBDB, 2013).

⁴⁴ O musical *Billy Elliot: The Musical* estreou em 13 de novembro de 2008 no Teatro *Imperial* em Nova Iorque, sob direção geral de Stephen Daldry, coreografias de Peter Darling, músicas e letras de Elton John, roteiro de Lee Hall, baseado no filme *Billy Elliot* da *Universal Pictures* e *Studio Canal*. Realizou 1312 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 08 de janeiro de 2012 (IBDB, 2013).

⁴⁵ O musical *Chicago* estreou em 03 de junho de 1975 no Teatro *46th Street* em Nova Iorque, sob direção geral de Bob Fosse, coreografias de Bob Fosse, músicas de John Kander, letras e roteiro de Fred Ebb e Bob Fosse, baseado na peça *Chicago*, de Maurine Dallas Watkins. Realizou 936 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 27 de agosto de 1977. O último revival estreou na *Broadway* em 14 de novembro de 1996 e continua em cartaz, com mais de 7000 performances já realizadas (IBDB, 2013).

⁴⁶ O musical *Shrek: The Musical* estreou em 14 de dezembro de 2008 no Teatro *Broadway* em Nova Iorque, sob direção geral de Jason Moore, coreografias de Josh Prince, músicas de Jeanine Tesori, letras e roteiro de David Lindsay-Abaire, baseado no livro *Shrek!*, de William Steig e no filme da *DreamWorks Animation*. Realizou 441 performances na *Broadway*, finalizando a temporada em 03 de janeiro de 2010 (IBDB, 2013).

que são espelhados nas suas versões cinematográficas e foram criados na tentativa de atrair o público para o musical, esperando um grande retorno financeiro exatamente pelo sucesso alcançado nos cinemas (PLAYBILL, 2013).



Foto: divulgação

Figura 23 – Cena do musical *Billy Elliot*

Mais do que referência apenas na espetacularidade das produções e no retorno financeiro esperado pela indústria cultural que a influencia, a *Broadway* tem se mostrado um exemplo com a atual preocupação com os assuntos que os musicais estão trazendo ao público, além da forma como esses assuntos são abordados no enredo. É uma mescla de forma e conteúdo que ao mesmo tempo busca atingir o público pela magnitude do espetáculo e o possibilita refletir sobre essas diversas questões que são problematizadas na sociedade contemporânea.

Teatro Musical no Brasil – um panorama a partir do século XIX

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 (MAGALDI, 1997, p. 16).

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* do que ao *Teatro Musical* por assim dizer. Levando isso em consideração, neste tópico sobre o *Teatro Musical* no Brasil irei focar em descrever as referências de *Teatro Musical* ao longo dos anos, sem me ater aos outros estilos teatrais que se utilizam da música e da dança em sua concepção.

Deste modo, uma das primeiras referências do *Teatro Musical* no Brasil 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. A peça não possuía uma linha narrativa e contava os acontecimentos sociais ocorridos no ano anterior com cenas curtas e que apresentavam diversos elementos satíricos – típicos das Revistas Francesas, que foram as referências para a criação deste espetáculo. Entretanto, esta primeira tentativa de criação de um *Teatro Musical* autenticamente nacional foi um fracasso, bem como a sua segunda tentativa, já em 1875: *A Revista de 1874*. Este espetáculo atribuía constante sátira política, o que não foi muito bem recebido pelo público e pelos críticos da época, onde se vivia um período politicamente delicado, com o fim da guerra do Paraguai e o crescente número de republicanos (VENEZIANO, 1991, p. 26 – 27).

O que fez o teatro de Revista ser associado como a primeira referência de *Teatro Musical* no Brasil foi justamente o fato de utilizar-se da música para contar as histórias e os acontecimentos sociais em formato de esquetes. Este novo formato, que não possuía uma linha narrativa única, apesar de fazer referência aos musicais, possuía essa característica própria herdada das Revistas Francesas, firmando-se como um novo estilo autenticamente nacional, com

regras e padrões de realização próprios, absorvendo a seiva popular, peculiar à sua natureza. Arthur Azevedo – considerado o pai do teatro de Revista no Brasil – também não obteve êxito com as suas primeiras peças de Revista: *O Rio de Janeiro em 1877* e *Tal Qual como Lá em 1879*, ambas sobre os costumes populares e com cunho político, satíricas, burlescas e com gastos muito elevados (VENEZIANO, 1991, p. 27).

Porém, em 1884, Artur Azevedo estreou no teatro Príncipe Imperial do Rio de Janeiro o espetáculo *O Mandarim*, sucesso de público e crítica, que introduziu em definitivo a caricatura pessoal ao teatro Brasileiro. Nesta Revista temos, como exemplo, um casal chinês (o mandarim *Tchin Tchan Fó* e sua esposa *Peky*), uma cocote, um bacharel, um poeta, um capoeira, o Barão de Caiapó e um mestre-escola da roça, além de vários personagens alegóricos, tais como diferentes jornais e teatros e a febre amarela, representando diferentes estratos sociais do ano em questão.

Entre erros e acertos, o *Teatro Musical* ia conquistando o seu espaço no país com as Revistas, através de um público que se encantava cada vez mais com as paródias, vaudevilles, operetas, mágicas e revistas. Entretanto, após mais de meio século de crescimento, na década de 1960, o teatro de Revista acabou perdendo espaço para censura política da ditadura e para outras formas de entretenimento, como o teatro dramático, o cinema e a própria televisão – principal meio de comunicação da massa popular. A Revista acabou sendo reduzida à periferia devido ao crescente apelo à sensualidade e à pornografia que o estilo foi adquirindo (VENEZIANO, 1991, p. 52 – 53).

Todavia, devido à situação política que o país se encontrava, nas décadas de 1960 e 1970 o teatro político se utilizou do *Teatro Musical* para responder criticamente ao regime militar que se instaurava na época. Devido a esta apropriação, boa parte da dramaturgia de índole política no Brasil neste período se articulou em forma de *Teatro Musical*⁴⁷. Por ser um teatro popular – e feito pelos artistas que se posicionavam politicamente –, acreditava-se que através dos musicais seria possível capturar o público pela sensibilidade, ao mesmo tempo em que lhe destinava mensagens politizadas (FREITAS FILHO, 2006, p. 01 – 04).

⁴⁷ O Teatro Político atrelado ao *Teatro Musical* pode ser dividido em quatro famílias estéticas: 1. O *texto-colagem*, correspondente a espetáculo próximo do show ou recital; 2. O *teatro épico de matriz brechtiana*; 3. O *texto inspirado diretamente em fontes populares*; e 4. O *Drama e Comédia Musicais* (FREITAS FILHO, 2006, p. 49 – 74).

Um dos primeiros musicais que seguiu esta linha política foi *Revolução na América do Sul*, de Augusto Boal, dirigido por José Renato em 1960, que conta a história do operário José da Silva, cujo caminho é interceptado por um sem-número de figuras e situações, sendo tomado como um símbolo do povo brasileiro, que sucumbe de fome em meio às falcatruas dos políticos, às negociatas para espoliar a indústria nacional, aos efeitos nefastos da propaganda eleitoreira e à ação dos grandes trustes internacionais. Formulada em quadros, a peça pretendia ser um painel sintético da contraditória realidade nacional da época (MAGALDI, 1984, p. 41).

Outro exemplo de *Teatro Musical* que seguiu a linha política é *A mais-valia vai acabar, seu Edgar*, de Oduvaldo Vianna Filho, encenado no Rio de Janeiro também em 1960, que conta a história de dois grupos opostos, o dos Desgraçados, que representam os trabalhadores, e o dos Capitalistas, que personificam a classe dominante. As personagens são reduzidas a tipos evidenciados pelo nome coletivo que a elas se atribui, marcando-se pelos números de 1 a 3 no caso dos patrões e de 1 a 4 no caso dos empregados. D4, um dos Desgraçados, inicia uma investigação de sua condição miserável, deparando-se com a explicação esclarecedora da origem do lucro e da mais-valia, ou seja, dos modos de exploração econômica e, a partir dessa descoberta, parte para a mobilização e o enfrentamento de seus opressores, rompendo a cadeia estabelecida, preconizando o fim do capitalismo e, conseqüentemente, da mais-valia (FREITAS FILHO, 2006, p. 17 – 21).

Além do teatro político que estava sendo produzido, a partir da década de 1960 os musicais da *Broadway* também começaram a ser encenados no Brasil – em pouca escala, pois a censura também se aplicava aos espetáculos vindos de outros países e aos musicais da *Broadway*, que também eram produzidos por artistas da época, com recursos próprios (M&B, 2012). Bibi Ferreira e Paulo Autran estrelaram em 1962 a versão brasileira do musical *My Fair Lady* (Figura 24), de Frederick Loewe e Alan Jay Lerner, que conta a história de uma mendiga que vende flores nas ruas de Londres e acaba conhecendo um culto professor de fonética que, quando ouve o horrível sotaque dela, aposta com o amigo que é capaz de transformar uma simples vendedora de flores numa dama da alta sociedade em espaço de seis meses, se apaixonando por ela no decorrer do processo (FUNARTE, 2012).



Foto: divulgação

Figura 24 – Bibi Ferreira e Paulo Autran no musical *My Fair Lady*

Nesta mesma década, Bibi Ferreira estrelou ainda outro musical da *Broadway*, o *Hello Dolly!*, adaptado a partir de *The Matchmaker*, de Thornton Wilder, que conta a história de uma viúva "casamenteira" famosa que é contratada por um rico e mal-humorado comerciante do interior (Yonkers) para lhe arranjar uma esposa na cidade grande (Nova Iorque). Ela apresenta-o a Irene, uma elegante dona de chapelaria, mas depois de muitas armações e confusões envolvendo os noivos e os empregados deles quando todos se encontram na cidade grande, a própria Dolly tenta conquistar o bom partido. Por seus impecáveis desempenhos nesses musicais, Bibi Ferreira se tornou reconhecida como a primeira atriz do *Teatro Musical Brasileiro*, sendo uma atriz completa que interpreta, canta e dança com perfeição (FUNARTE, 2012).

Passando pelos anos 70 e 80, os musicais da *Broadway* ainda eram pouco encenados no Brasil, tendo Bibi Ferreira como forte precursora do *Teatro Musical* no país. Ela atuou em outro musical, que se tornou tão importante quanto os citados anteriormente: *O Homem de La Mancha*, de Dale Wasserman, com letras versadas por Chico Buarque, que conta a história de Miguel de Cervantes, que é preso como herege durante a Inquisição na Espanha por propagar pensamentos subversivos. Ele é jogado em um calabouço, ocupado também por ladrões e assassinos, e é "julgado" pelos prisioneiros. Para se defender, Cervantes conta a história de um homem idoso, que passa os dias e as noites lendo e só consegue ver a injustiça e a trapaça triunfarem. Ele se torna um cavaleiro errante, conhecido como Don Quixote de La Mancha, que decide lutar contra

as injustiças do mundo. Durante o "juízo", Cervantes se transforma em Don Quixote, para poder fazer a sua defesa (FUNARTE, 2012).

Outro musical estrelado por Bibi Ferreira e que marcou época foi o musical brasileiro *Gota D'Água*, de Paulo Pontes e Chico Buarque, adaptação da tragédia *Medéia*, de Eurípedes, para os morros cariocas. A trama retrata as dificuldades vividas por moradores de um conjunto habitacional, a Vila do Meio-Dia, que na verdade são o pano de fundo para o drama vivido por Joana e Jasão que, tal como na tragédia *Medéia*, larga a mulher para casar-se com Alma, filha do rico Creonte. Sem suportar o abandono, e para vingar-se, Joana – vivida por Bibi Ferreira – mata os dois filhos e suicida-se. Na cena final, os corpos são depositados aos pés de Jasão, durante a festa do seu casamento (FUNARTE, 2012).

Outros atores e atrizes brasileiros também despontaram nos poucos musicais da *Broadway* que estavam sendo encenados no Brasil nos anos 80, como por exemplo Sônia Braga e Nuno Leal Maia, que fizeram a versão brasileira de *Hair*, um musical que conta a história de um rapaz do interior dos EUA que foi convocado para a guerra do Vietnã e, um dia antes de se apresentar ao exército, se encontra com uma tribo de hippies adeptos do pacifismo, do sexo livre e das drogas. Esses hippies são contrários à guerra e tentam convencer o jovem rapaz a desistir da guerra e queimar o cartão de alistamento, como feito por todos eles (FUNARTE, 2012).

Cláudia Raia foi outra atriz descoberta pelos musicais desta época, durante as audições de *A Chorus Line*, aos 15 anos de idade (em 1983), fazendo o papel de Sheila, uma personagem dezoito anos mais velha do que ela (Figura 25). O musical conta a história de dançarinos da *Broadway* que estão audicionando para um novo musical e suas histórias pessoais sobre suas vidas, medos e anseios vão completando o enredo do espetáculo. Este musical fala sobre o processo de audição de musicais e sua montagem brasileira passou por este processo, onde Cláudia Raia teve a oportunidade de mostrar as suas habilidades. Nas primeiras audições realizadas no país, os artistas brasileiros não possuíam quase nenhuma preparação para o *Teatro Musical* e Cláudia Raia foi uma exceção na época, o que acabou sendo o diferencial para conseguir o papel, ficando à frente de várias atrizes famosas da TV que também haviam audicionado para o mesmo personagem. Ela possuía um treinamento de bailarina desde muito nova e conseguiu uma bolsa de estudos aos 13 anos para estudar ballet em Nova Iorque, dando-

lhe um *know-how* que fez toda a diferença para que ela conseguisse o papel (VEJA, 2012, p. 136 – 143).



Foto: divulgação

Figura 25 – Cláudia Raia no musical *A Chorus Line*

Somente no final dos anos 90 foi que teve início o crescimento dos musicais da *Broadway* no país, criando-se esse grande mercado que temos atualmente. Em 1997, a dupla Charles Möeller⁴⁸ e Claudio Botelho⁴⁹ montou o seu primeiro musical, dando início a uma parceria de sucesso que se mantém até os dias de hoje e é referência na produção de musicais. O primeiro musical da dupla foi *As Malvadas*, um tributo ao repertório das comédias musicais com espírito de filmes B, com roteiro original de Charles Möeller, e tradução, seleção e roteiro musical de Claudio Botelho. O repertório do musical ia de George Gershwin a Roberto Carlos, passando por Sondheim, Kurt Weill e Rodgers & Hammerstein, sendo sucesso de público e de crítica, dando

⁴⁸ Nascido em Santos no ano de 1967, Charles Möeller iniciou os seus estudos de teatro aos 12 anos e se formou em *Licenciatura* em Artes Cênicas e a Artes Musicais pela Faculdade do Carmo, em Santos. Ator, diretor teatral, autor teatral, cenógrafo e figurinista, iniciou sua carreira no teatro como ator em Santos, na peça *O Noviço*, em 1985, com direção de Neyde Veneziano. Em 1997 estreia como diretor de *Teatro Musical*, com o espetáculo *As Malvadas*, iniciando a carreira que o levaria ao reconhecimento nacional no gênero (CARVALHO, 2009, p. 19 - 45).

⁴⁹ Nascido em Araguari no ano de 1964, Claudio Botelho foi criado em Uberlândia e mudou-se para o Rio de Janeiro em 1978, quando sua mãe foi convidada para ser a coordenadora do colégio *Sacré Coeur de Marie*. Em 1980, estudando no colégio *São Vicente de Paulo*, onde havia um movimento forte de arte, Claudio começou a se apresentar no sarau do colégio. Passou os três anos do curso colegial fazendo teatro, onde escrevia textos para os espetáculos e canções para os pequenos musicais encenados no colégio. Formou-se como ator pela *CAL - Casa das Artes de Laranjeiras*, sendo aluno da primeira turma que se formou na instituição, em 1992. Destaca-se nacionalmente por suas versões de musicais americanos e pela criação de espetáculos biográficos de grandes intérpretes da música brasileira (CARVALHO, 2009, p. 47 - 65).

início à carreira de grandes nomes do *Teatro Musical*, como Kiara Sasso e Alessandra Maestrini (CARVALHO, 2009, p.78).

Claudio Botelho disse sobre este primeiro musical:

As Malvadas foi mais um momento de petulância. Charles nunca havia escrito uma página na vida e escreveu uma peça porque não tínhamos peça; eu coloquei as músicas de qualquer peça porque não tínhamos música. Um tiro no escuro: a gente inventou que podia fazer uma peça, ele escreveu, eu fiz as letras, aquilo entrou em cartaz e assim nasceu uma dupla, de maneira quase irresponsável. O que levou a isso, foi apenas a vontade de fazer teatro e fazer musical, nada além disso. E deu certo (BOTELHO *apud* CARVALHO, 2009, p.78).

Já em 1999, o mercado de musicais teve um marco que possibilitaria o seu crescimento e a sua permanência de sucesso atualmente com a participação da produtora *CIE* (atualmente conhecida como *T4F – Time For Fun*), que organizou uma audição para o musical *RENT*, que estava fazendo sucesso na *Broadway* e que foi versionada para o português naquele ano. Apesar do sucesso na *Broadway*, a versão brasileira não teve muita aceitação do público, provavelmente por este não estar acostumado com a linguagem musical e por se tratar abertamente de temas delicados, como o uso abusivo de drogas ilícitas, AIDS e homossexualidade.



Figura 26 – Cena do musical *Les Misérables* no Brasil

Apesar do fracasso, a *CIE* se manteve na produção e fechou uma parceria com o *Grupo Abril* para reformar o *Cine-teatro Paramount* e inaugurá-lo em 2001 com o musical *Les Misérables*, obra que atraiu cerca de 350 mil espectadores em pouco mais de um ano em que

ficou em cartaz em São Paulo (Figura 26). Este musical foi o marco que firmou a *CIE* no mercado de musicais do país e contribuiu para o crescimento deste ramo no Brasil (T4F, 2012). *Les Misérables* é um musical baseado no romance épico francês *Les Misérables*, de Victor Hugo, e se passa na França do início do século XIX e narra as histórias entrelaçadas de um elenco de personagens que lutam por redenção e pela revolução.

O sucesso desse musical fez surgir as primeiras escolas de *Teatro Musical* em São Paulo, preocupadas em formar atores e atrizes especializados neste estilo teatral. Como o mercado estava em crescimento, a especialização dos atores para atuarem nos musicais da *Broadway* que estavam sendo montados no Brasil se tornou uma necessidade crescente dos produtores que buscavam por elenco capacitado. Grandes escolas surgiram a partir dessa necessidade, como foi o caso da *Escola de Atores Wolf Maya* em São Paulo, que abriu em 2001 um curso com foco em *Teatro Musical*, com aulas de canto dança e interpretação voltados para o estilo de musicais da *Broadway* (ESCOLAWOLFMAYA, 2012).

Com mais de dez anos de atuação no Brasil, a *CIE* (atual *T4F*) trouxe ao país inúmeros musicais de sucesso na *Broadway*, como foi o caso dos musicais *A Bela e a Fera*, *Chicago*, *O Fantasma da Ópera*, *Miss Saigon*, *Mamma Mia*, *Cats*, *A Família Addams* e *O Rei Leão*. Outras produtoras também trouxeram musicais de sucesso da *Broadway* para serem montados no Brasil, como a produtora *Takla Produções*, que realizou as montagens dos musicais *My Fair Lady*, *West Side Story*, *O Rei e Eu* e *Jesus Christ Superstar* (Figura 27), e a produtora *Kabuki* (associada à produtora *XYZ Live*), que em 2010 iniciou sua atuação no país com a montagem do musical *Jeckyll & Hyde – O Médico e o Monstro* e está estreando outro sucesso da *Broadway*, o musical *Shrek*, uma adaptação musical da animação da *DreamWorks* (ZIEG, 2013).



Foto: divulgação

Figura 27 – Igor Rickli e Alírio Netto no musical *Jesus Christ Superstar* no Brasil

O mercado de musicais está em constante crescimento no país, fazendo com que novas produtoras surjam para atender à demanda. A mais nova produtora no mercado é a *GEO Eventos* que, associada à *Rede Globo de Televisão*, entrou na concorrência dos musicais em 2012 com a versão brasileira do musical *Priscilla – A Rainha do Deserto*. E a demanda por atores especializados fez crescer também o número de escolas especializadas em formar profissionais capacitados para atuar em musicais, como pode ser visto no quadro abaixo, que traz um levantamento das escolas e dos cursos livres⁵⁰ existentes no país atualmente, bem como a cidade em que se encontram esses cursos e o seu ano de fundação:

| Escolas | Cidade | Fundação |
|---|----------------|-----------------|
| Oficina dos Menestréis | Rio de Janeiro | 1986 |
| Catsapá – Escola de Musicais | Rio de Janeiro | 1993 |
| OperÁria | São Paulo | 1993 |
| TeenBroadway | São Paulo | 1996 |
| Escola de Atores Wolf Maya | São Paulo | 2001 |
| ETMB | Brasília | 2007 |
| 4Act | São Paulo | 2009 |
| CEFTEM | Rio de Janeiro | 2013 |
| IBTM (Instituto Brasileiro de Teatro Musical) | Rio de Janeiro | 2014(previsão) |
| Cursos Livres | Cidade | Fundação |
| CAL – Casa de Artes de Laranjeiras | Rio de Janeiro | 2009 |
| Projeto de pesquisa em Teatro Musical - UniRio - Professor Rubens Lima Jr | Rio de Janeiro | 2009 |
| Centro de Pesquisa de Teatro Musical | São Paulo | 2012 |
| Ateliê Artístico | Rio de Janeiro | 2013 |

⁵⁰ Neste trabalho, entende-se por *Cursos Livres* as academias, escolas, oficinas, pesquisas, projetos de extensão e afins que oferecem cursos e oficinas para atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, e que sejam de curta duração ou que não tenham o objetivo de se criar um curso fixo especializado no treinamento e formação do intérprete.

| | | |
|--|----------------|-----------------|
| CPAEM – Curso de Preparação para Audições e Espetáculos Musicais | Rio de Janeiro | 2013 |
| Oficina de Teatro Musical Marcello Caridade | Rio de Janeiro | 2013 |
| SENAC São Paulo - Curso Livre de Teatro | São Paulo | 2013 |
| Sesi/SP - Oficinas de vivência em Teatro Musical | São Paulo | 2013 |
| Cama - Centro de Atividades Musicais e Artísticas | Belo Horizonte | 2014 (previsão) |
| CN ARTES | Rio de Janeiro | 2014 (previsão) |

Tabela 1 – Levantamento das Escolas e Cursos Livres de *Teatro Musical* no Brasil

A dupla *Möeller & Botelho* atua no país não somente com as produções vindas da *Broadway*, como foi o caso das montagens dos musicais *Company* (que se tornou sucesso de crítica e público e foi assistido pelos compositores e roteiristas originais – Sondheim e Furth – que estiveram no Brasil especialmente para conferir a montagem brasileira), *Sweet Charity*, *A Noviça Rebelde*, *Avenida Q*, *O Despertar da Primavera*, *Gypsy*, *Hair*, *Um Violinista no Telhado*, *As Bruxas de Eastwick*, *O Mágico de Oz* (Figura 28) e *How to Succeed in Business Without Really Trying*. Durante esta última década, a dupla se concentrou também em criar novos musicais brasileiros, com roteiro original e músicas inéditas ou adaptadas para as novas histórias (M&B, 2012).



Figura 28 – Cena do musical *O Mágico de Oz* de Charles Möeller e Claudio Botelho

Começando as montagens de musicais inéditos com *As Malvadas*, a dupla criou diversos outros musicais, como *O Abre Alas*, baseado no livro de Edinha Diniz e com texto de Maria Adelaide Amaral sobre a vida e a obra da primeira maestrina brasileira, Francisca Edwiges Neves Gonzaga, a Chiquinha Gonzaga. *O Abre Alas* foi estrelado por Rosamaria Murtinho, que fazia sua estreia em musicais e Alessandra Maestrini, que iniciou sua carreira com a dupla. Quatro

músicos executavam ao vivo clássicos da maestrina, como *Lua Branca*, *Corta-Jaca* e *O Abre Alas*, além de músicas especialmente compostas por Claudio Botelho para o espetáculo.

Diversos outros musicais com temática brasileira foram criados pela dupla, sempre se preocupando em colocar “brasilidade” aos musicais, tanto na elaboração do roteiro quanto nas criações e versões das músicas que permeavam os espetáculos. Muitos musicais da dupla envolviam a história de artistas brasileiros, bem como se utilizavam das obras de diversos artistas nacionais para a composição dos musicais.

Um bom exemplo é o musical *Suburbano Coração*, apresentado em 2002 com músicas de Chico Buarque. O musical é uma remontagem do musical de Naum Alves de Souza e Chico Buarque, cuja primeira versão, encenada em 1989, tinha como protagonistas Fernanda Montenegro e Otávio Augusto. O musical conta a história de Lovemar e os quatro amores de sua vida: um professor de religião, um pastor, um cantor de boate e um motorista de caminhão. Filha de um apaixonado por cinema e de uma proprietária de escola de canto, dança e boas maneiras, Lovemar sofre uma decepção em seu casamento, mas não desiste de procurar um grande amor. E de decepção em decepção, sempre na companhia das amigas Trudes e Julinda, Lovemar vira crente, cai na farrá, volta ao recato, tudo na busca da alma gêmea, do homem ideal, que realize os sonhos povoados pelo amor perfeito com jeito de cinema (CARVALHO, 2009, p. 93 – 97).

Magdalena foi remontada pela dupla logo após *Suburbano Coração*, sendo a primeira montagem brasileira deste musical, que fora escrito para a *Broadway* por Heitor Villa-Lobos. A história se passa em 1912 no interior da Colômbia, às margens do rio Magdalena, e se utiliza da história de amor de Pedro e Maria para se enveredar nos campos religioso e social da região. Pedro não se conforma porque seu povo, os recém-cristianizados índios muza, são explorados na mineração de esmeraldas pelo oligarca e general Alfredo de Carabaña e inicia uma greve marcada por diversos conflitos. Maria acredita que basta suscitar no general pitadas de ética cristã para que tudo se resolva e volte à antiga harmonia no povoado (VIANA, 2007, p. 51 – 54). A peça estreou em Nova Iorque em setembro de 1948, teve carreira efêmera e só voltou a ser encenada em 2003 pela dupla, aqui no Brasil. A adaptação do roteiro foi de Claudio Botelho, e a direção, o cenário e o figurino de Charles Möeller. No programa do espetáculo, a dupla ressaltou:

Para nós, que nos últimos anos viemos trabalhando e vivendo a música de grandes nomes como Cole Porter, Leonard Bernstein, Stephen Sondheim e alguns outros, é um prazer e um alívio poder trazer para a cena uma obra tão especial, com toques de gênio e de assustadora beleza, de um compositor nosso. Finalmente o público brasileiro vai conhecer Magdalena. E estamos certos de que isso vai dar o que falar. Já era hora! (M&B, 2012)

Outra remontagem de sucesso realizada pela dupla foi a do musical *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, que é ambientada em um bordel e conta a história de um malandro carioca tentando sobreviver ao final da ditadura de Getúlio Vargas nos anos 40, retratando a malandragem brasileira no submundo da cidade do Rio de Janeiro. Segundo as próprias palavras de Charles Möeller:

Quando começamos a produção, todo mundo falava: essa peça não vai dar certo, é uma loucura vocês mexerem nisso, isso é patrimônio dos anos 1970. E seguimos adiante. A peça tem um viés político muito forte, que não sabia se iria interessar tanto nos dias de hoje, e é extremamente verborrágica. Isso me preocupava, embora adorasse a história. Nós viramos um pouco mais *mainstream* depois da *Ópera do Malandro*. A *Ópera* era o assunto da cidade. Eu andava nas ruas e via pessoas com a camiseta da peça. Acho que ali demos o primeiro passo em direção a um tipo de teatro a que o Rio de Janeiro andava meio desacostumado: o que traz hordas de fãs para assistir aos espetáculos mais de uma vez (M&B, 2012).

Uma montagem da dupla que buscou fazer uma crônica da vida e dos costumes do Rio de Janeiro, com canções compostas pelos artistas Noel Rosa, Lamartine Babo, Haroldo Barbosa e João de Barro (o Braguinha), entre outros, foi o musical *Sassaricando*, que fala sobre as marchinhas do carnaval brasileiro. O texto é da historiadora Rosa Maria Araújo e do jornalista e crítico Sérgio Cabral, que afirmou:

Estávamos convictos de que poucas manifestações refletem com tanta exatidão a criatividade do compositor do Rio e o espírito carioca. Verdadeiras crônicas, elas contam a história da cidade e as qualidades e os defeitos do seu povo, quase sempre sem abrir mão do deboche e da malícia. Vão do lirismo ao esculacho, mas são permanentemente carioquíssimas. São, enfim, músicas que, ao mesmo tempo em que nos remetem a carnavais inesquecíveis, conservam a juventude que encanta as crianças de todas as idades. Em outras palavras, são eternas. (M&B, 2012)



Foto: divulgação

Figura 29 – Cena de 7 – O Musical

Já *7 – O Musical* foi um espetáculo totalmente inédito, com música escrita especialmente por Ed Motta, sendo que o texto, a música e as letras foram ouvidos e vistos pela primeira vez na estreia do musical (Figura 29). O musical reuniu elementos de conhecidas histórias dos irmãos Grimm, especificamente o drama de Branca de Neve, com uma visão contemporânea e em clima *noir* e adulto – a história foi levada para um Rio de Janeiro de contos de fada, onde faz frio nas ruas e nas almas, onde há mais noite do que dia, onde cartomantes são bruxas e princesas são suburbanas (M&B, 2012). Segundo o próprio Claudio Botelho:

Acho que tudo que fizemos antes foi, na verdade, uma preparação para chegar a *7 – O Musical*. É nossa voz, nosso discurso está ali. Outros virão, com certeza, mas por enquanto ele é nosso espetáculo mais importante, porque realmente é nosso em todos os sentidos. Demorou muito para montarmos exatamente do jeito que queríamos. (BOTELHO *apud* CARVALHO, 2009, p. 144)

Além da dupla *Möeller & Botelho*, outra produtora que tem investido em musicais genuinamente brasileiros é a *Chaim Produções*, que em 2011 estreou o musical *Tim Maia – Vale Tudo: o Musical* (Figura 30), que relata a trajetória do cantor Tim Maia desde a infância na Tijuca, quando era entregador de marmitas, passando pelo período que morou em Nova Iorque, as primeiras bandas – uma delas tendo como integrante o "Rei" Roberto Carlos –, os sucessos pop nas décadas de 70, 80 e 90 e os problemas com o abuso do uso de drogas e álcool, apontados como o principal motivo para a sua morte prematura (ZIEG, 2013).



Foto: divulgação

Figura 30 – Cena de Tim Maia – Vale Tudo: o Musical

No ano de 2013, a *Chaim Produções* investiu em outro cantor do rock brasileiro para criar um novo musical: *Cazuza – Pro Dia Nascer Feliz*. O musical conta a história tanto do percurso profissional quanto do pessoal do cantor e compositor Cazuza, desde o início da carreira, no Circo Voador, em 1981, até a morte precoce em 1990, aos 32 anos, passando pelo sucesso com a banda Barão Vermelho, a carreira solo, a relação com os pais, amigos, amores, paixões, e as músicas que falavam dos anseios de uma geração, o comportamento transgressor e a coragem do intérprete (ZIEG, 2013).

Cláudia Raia, além de ser um destaque como atriz, é outro nome referência na produção dos espetáculos musicais. A *Raia Produções* produziu em 2009 um musical original: *Pernas Pro Ar*, que conta a história de uma dona de casa que, com muito humor, canta e dança a aventura de mudar de vida através de grandes sucessos da música pop e da *Broadway*, versionados à moda Brasileira. E em 2011, a *Raia Produções* (em parceria com a *Chaim Produções*) estreou o musical *Cabaret* (Figura 31), mundialmente conhecido pela atuação de Liza Minnelli. O *Cabaret* de Cláudia Raia foi assistido por mais de 170 mil pessoas em sete cidades de todo o país (VEJA, 2012, p. 136 – 143).



Foto: divulgação

Figura 31 – Cena do musical *Cabaret* montado por Cláudia Raia

A *ETMB – Escola de Teatro Musical de Brasília* é outra forte referência nacional na produção de espetáculos originais de *Teatro Musical*. Por mais que as apresentações sejam realizadas sem fins lucrativos e possuam pouca verba para sua realização (diferentemente dos espetáculos produzidos no eixo Rio – São Paulo, que possuem grandes produtoras e dinheiro para investir no espetáculo), a *ETMB* já vem produzindo musicais próprios, com roteiros originais e músicas versionadas e adaptadas para o roteiro.

O primeiro musical seguindo essa tendência que foi produzido pela *ETMB* foi o espetáculo *Um Homem Para Chamar de Sir*⁵¹, que estreou em 2010, com roteiro original de Rafael Oliveira e direção musical de Michelle Fiúza. O musical conta a história de Aurélio, um diretor de teatro com uma difícil missão: remontar uma peça com o mesmo elenco que foi montada há dez anos. As músicas foram selecionadas do repertório de Elton John e adaptadas para o enredo da peça.

⁵¹ Com roteiro original de Rafael Oliveira, direção musical de Michelle Fiúza, direção cênica de Rafael Oliveira e Camila Mesckell, coreografias de Fernanda Fiúza e Giovana Zoltay e músicas de Elton John, o espetáculo *Um Homem Para Chamar de Sir* foi apresentado em duas sessões, no dia 08 de dezembro de 2010, na sala Martins Pena do teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, com lotação máxima de 407 pessoas por apresentação, totalizando 814 espectadores pagantes.

Já em 2011, a *ETMB* produziu um novo espetáculo original cujo título era *Correndo Atrás*⁵². Novamente com o roteiro e as versões das músicas feitas por Rafael Oliveira e direção musical de Michelle Fiúza, o musical conta a história de três mulheres, uma festa de casamento, três situações amorosas e uma certeza: a de que nunca é tarde para correr atrás dos seus sonhos (Figura 32). As músicas foram adaptadas de diversos outros musicais para compor o roteiro original e a produção foi realizada toda pela escola nesta apresentação sem fins lucrativos.



Figura 32 – Cena do musical *Correndo Atrás*

Por mais que a estética dos Musicais tenha forte influência norte-americana, cada vez mais os musicais produzidos no Brasil têm conquistado o público e a crítica com suas histórias e com a espetacularidade e o virtuosismo dos atores que estão atuando nessas produções. E a busca pela excelência nas audições tem levado os atores a se especializar neste estilo teatral, procurando escolas especializadas, aulas de canto, de ballet, jazz, hip-hop, interpretação e aulas que misturam todas as áreas do *Teatro Musical*.

Mesmo os musicais brasileiros sendo produzidos com histórias nacionais e músicas brasileiras, a estética dos musicais americanos se faz presente também nos musicais nacionais. As produções não estão se limitando mais a simplificar suas idealizações por escassez de elenco

⁵² Com roteiro original de Rafael Oliveira, direção musical de Michelle Fiúza, direção cênica de Rafael Oliveira e Camila Mesckell, coreografias de Aleska Ferro e Giovana Zoltay, o espetáculo *Correndo Atrás* foi apresentado em três sessões, nos dias 14 e 15 de dezembro de 2011, na sala Martins Pena do teatro Nacional Cláudio Santoro, em Brasília, com lotação máxima de 407 pessoas por apresentação, totalizando 1221 espectadores pagantes.

apto, uma vez que o número de atores especializados com treinamento em *Teatro Musical* tem sido cada vez maior.

Como pode ser analisado, o *Teatro Musical* tanto nos EUA quanto no Brasil tem crescido e a demanda por cursos especializados em treinar atores-cantores-bailarinos para este estilo teatral cresce na mesma proporção, especialmente no Brasil, onde a produção de novos espetáculos não está sendo acompanhada pela criação de novos cursos especializados, como veremos no terceiro capítulo.

Apesar de o *Teatro Musical* ainda ser um estilo teatral altamente ligado à indústria cultural americana, muitos musicais contemporâneos produzidos no Brasil são realizados por artistas e produtores interessados em se contar uma história e discutir sobre questões sociais que possam levar o público às reflexões propostas pelo enredo. Historicamente, o teatro no Brasil tem sido feito por artistas e isso se reflete nos resultados estéticos observados ao longo da história, conforme mencionado anteriormente. Nos EUA, o retorno financeiro ainda é o maior termômetro do sucesso de um musical estabelecido pela indústria cultural e o que influencia no tempo em que este musical ficará em cartaz. Já no Brasil, tanto os musicais nacionais quanto os importados são produzidos por artistas interessados em contar uma história e dizer algo ao público, por mais superproduzidos que sejam esses espetáculos.

Talvez não seja possível chegar a uma conclusão a respeito do que leva um musical a fazer sucesso, se é devido ao virtuosismo e habilidades técnicas dos profissionais envolvidos, se é pela história que está sendo contada, se é pela discussão que se é levantada a partir do enredo, se é pelas músicas, pelas danças ou pelo momento histórico e político que o país vive. Ou se é pela união de todos esses fatores em conjunto. O que pode ser feito é analisar o que esses musicais têm levantado de temática, como o público e a crítica reagem ao espetáculo e como os resultados obtidos se equiparam aos resultados esperados pelos produtores e artistas que o conceberam.

CAPÍTULO 3 – O TREINAMENTO DO ATOR DE TEATRO MUSICAL: OS CURSOS ESPECIALIZADOS E UMA POSSIBILIDADE DE RELAÇÃO COM AS INTELIGÊNCIAS MÚLTIPLAS

Um importante questionamento que fiz durante a minha trajetória com o *Teatro Musical* e que embasou a minha pesquisa da *Licenciatura* em Artes Cênicas sobre o treinamento do ator deste estilo teatral foi com relação às especificidades desse treinamento. Pesquisando referências bibliográficas sobre a definição de treinamento, encontrei no livro *A Arte Secreta do Ator* (1995), de Eugenio Barba e Nicola Savarese, um capítulo que fala justamente para quê serve o treinamento, dividindo em cinco principais funções:

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 (1995, p. 247 - 249).

Além dos rotineiros trabalhos de interpretação, voz e corpo desenvolvidos pelos atores de diversos estilos teatrais, o treinamento do ator de *Teatro Musical* também deveria desenvolver sua voz e sua coordenação motora de uma maneira técnica específica para poder cantar e dançar simultaneamente nos espetáculos deste estilo teatral. Muitas vezes são exigidas especificidades técnicas de canto ou de algum estilo de dança – como o ballet clássico, o jazz e o hip-hop, por exemplo – que, se o ator não tiver essas habilidades bem trabalhadas, não poderá ser contratado para trabalhar em determinado musical por não estar apto a executar com apuro técnico o que lhe será solicitado para compor o personagem que precisa executar determinada técnica em um trecho do espetáculo.

Antes de surgirem esses questionamentos a respeito do treinamento do ator de *Teatro Musical*, coincidentemente no início de minha jornada acadêmica tive a experiência de trabalhar com a psicóloga Dalva Frigulha, que me apresentou o livro *Ensino e Aprendizagem por meio das Inteligências Múltiplas* (2000), de Linda Campbell, Bruce Campbell e Dee Dickinson, onde explicitam o conceito das *Inteligências Múltiplas* definido por Gardner, defendendo a tese de que o ser humano possui oito diferentes inteligências e que suas habilidades pessoais estariam diretamente relacionadas com o nível de estudo e dedicação de cada uma dessas inteligências (CAMPBELL; CAMPBELL; DICKINSON, 2000, p. 21).

Este estudo da teoria das *Inteligências Múltiplas* colabora para a quebra do mito do talento, que por muito tempo acompanhou não só o ensino das artes, como o ensino de outras frentes de estudo, como a matemática e a história, por exemplo. É muito comum nos depararmos com afirmações errôneas de que o talento nato do indivíduo é o que determina o seu sucesso no campo das artes. O estudo das *Inteligências Múltiplas* vem justamente dizer o contrário, que o desenvolvimento de uma habilidade cognitiva pessoal está diretamente ligado ao tempo de estudo e trabalho desta cognição. A formação do artista estaria mais ligada ao seu sucesso do que o talento que supostamente nasceu com ele.

Um exemplo a ser dado a respeito da importância da formação do artista seria o caso da atriz global Paloma Bernardi, citado anteriormente na introdução deste trabalho. Por mais talentosa que ela fosse e tivesse um trabalho primoroso na televisão, ao ser contratada para um espetáculo de *Teatro Musical*, ficou evidente que lhe faltavam habilidades cognitivas de canto e dança, que a fizeram ser substituída pela sua alternante. O talento da atriz não assegurou um bom desenvolvimento em outras áreas do *Teatro Musical*, que necessitam de outras habilidades cognitivas do intérprete, mostrando que a formação do artista está mais à frente do que o talento nato.

Outro exemplo que pode ser dado da importância do trabalho no sucesso de um artista é a bailarina brasileira Ana Botafogo: desde 1981 ela é a primeira-bailarina do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e desde o início da carreira, com muito trabalho, comprometimento e seriedade, conseguiu superar diversos obstáculos que poderiam a impedir de seguir carreira no ballet, como limitações físicas que descaracterizavam o seu corpo frente ao de outras bailarinas consideradas mais talentosas. Ela persistiu no trabalho e no treinamento, moldando o seu corpo e se tornando

um exemplo de bailarina, que inspira muitas pessoas que desejam seguir esta carreira (ANABOTAFOGO, 2013).

Após a conclusão da pesquisa de *Licenciatura* em Artes Cênicas sobre o Treinamento do Ator de *Teatro Musical*, iniciei a pesquisa do Mestrado para tentar aprofundar algumas questões que estavam surgindo e buscar encontrar algumas respostas para esses questionamentos. Na busca por bibliografias que pudessem servir de base para a pesquisa, novamente me deparei com o livro que aborda as *Inteligências Múltiplas* e iniciei uma tentativa de relacionar o treinamento do ator de *Teatro Musical* e o aprendizado por meio das *Inteligências Múltiplas*, uma vez que o ator de *Teatro Musical* precisa do aprimoramento de várias habilidades que estavam diretamente ligadas às *Inteligências* descritas por Gardner.

Neste capítulo faço uma breve introdução do conceito das *Inteligências Múltiplas*, buscando traçar um paralelo com o desenvolvimento das habilidades cognitivas que um ator de *Teatro Musical* precisa desenvolver para trabalhar em espetáculos musicais. Posteriormente, faço uma análise curricular de alguns cursos de *Teatro Musical* e de Artes Cênicas oferecidos nos EUA e no Brasil, levando-se em consideração cursos técnicos e superiores que cursei ou que são referência em ambos os países. A ideia é fazer um estudo desses cursos e de como eles tentam estimular e aprimorar o aprendizado das múltiplas habilidades dos atores que buscam este tipo de *expertise*, relacionando as habilidades artísticas às *Inteligências Múltiplas*. Não pretendo com esta análise chegar a um resultado final e conclusivo sobre esses cursos, mas sim estudar de uma forma abrangente como os cursos específicos de *Teatro Musical* trabalham as diversas habilidades dos atores que procuram este treinamento específico.

Introdução à Teoria das Inteligências Múltiplas

Gardner tem conduzido durante anos uma pesquisa sobre o desenvolvimento das capacidades cognitivas humanas, que envolvem os diversos aspectos da inteligência, do comportamento e dos diferentes estilos de aprendizagem do ser humano – dentre eles o estudo de crianças prodígio, *experts* em diferentes áreas de atuação, pacientes com danos cerebrais, crianças e adultos normais. Segundo Gardner, todos os seres humanos possuem quantidades variadas das *Inteligências Múltiplas* e cada um as combina e utiliza de forma particular, de acordo com suas experiências e circunstâncias pessoais (GARDNER, 1983, p. 09).

O aprendizado e o desenvolvimento de múltiplas habilidades podem ser analisados segundo esta teoria, mas as inteligências não necessariamente estão dissociadas umas das outras. Muitas inteligências estão amplamente correlacionadas e são separadas na teoria apenas para uma análise mais específica, para um melhor aprofundamento e entendimento das capacidades cognitivas pessoais de cada ser humano. As inteligências não devem se limitar a essa classificação, mas, segundo Gardner, a teoria das *Inteligências Múltiplas* pode ser considerada um bom caminho para o estudo do aprendizado humano. E, seguindo esta teoria, acredito que possa ser uma forma efetiva de relacionar o aprendizado dessas inteligências ao treinamento e aprendizado das várias habilidades exigidas do ator de *Teatro Musical*.

De acordo com a teoria proposta por Gardner em 1983, inicialmente foram estabelecidas sete inteligências como base da teoria, sendo acrescida de uma oitava inteligência em 1995 – a *Inteligência Naturalista* –, que será melhor detalhada mais à frente, quando for realizada a explicação de cada inteligência separadamente. Atualmente, as oito inteligências consideradas como ferramentas de aprendizado, resolução de problemas e criatividade são as seguintes:

INTELIGÊNCIA VERBAL-LINGUÍSTICA: consiste na capacidade de pensar com palavras e de usar a linguagem para expressar e avaliar significados complexos. Autores, poetas, jornalistas, palestrantes e locutores exibem graus elevados de inteligência linguística.

INTELIGÊNCIA LÓGICO-MATEMÁTICA: possibilita calcular, quantificar, considerar proposições e hipóteses e realizar operações matemáticas complexas. Cientistas, matemáticos, contadores, engenheiros e programadores de computação demonstram forte inteligência lógico-matemática.

INTELIGÊNCIA VISUOESPACIAL: instiga a capacidade para pensar de maneiras tridimensionais, como fazem navegadores, pilotos, escultores, pintores e arquitetos. Permite que a pessoa perceba as imagens externas e internas, recrie, transforme ou modifique as imagens, movimente a si mesma e aos objetos através do espaço e produza ou decodifique informações gráficas.

INTELIGÊNCIA CINESTÉSICO-CORPORAL: permite que a pessoa manipule objetos e sintonize habilidades físicas. É evidente em atletas, dançarinos, cirurgiões e artesãos. Nas sociedades ocidentais, as habilidades físicas não são tão altamente valorizadas quanto as cognitivas⁵³, embora em outros lugares a capacidade de usar o corpo seja uma necessidade para a sobrevivência e também uma característica importante de muitos papéis de prestígio.

INTELIGÊNCIA MUSICAL: é evidente em indivíduos que possuem uma sensibilidade para a entoação, a melodia, o ritmo e o tom. Compositores, maestros, instrumentistas, críticos musicais, fabricantes de instrumentos e também ouvintes sensíveis demonstram essa inteligência.

INTELIGÊNCIA INTERPESSOAL: é a capacidade de compreender as outras pessoas e interagir com elas. É evidente em professores bem-sucedidos, assistentes sociais, atores ou políticos. Como a cultura ocidental recentemente começou a reconhecer a conexão entre mente e o corpo, também passará a valorizar a importância da competência no comportamento interpessoal.

INTELIGÊNCIA INTRAPESSOAL: 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. Alguns indivíduos com forte inteligência intrapessoal especializam-se como teólogos, psicólogos e filósofos.

INTELIGÊNCIA NATURALISTA: consiste em observar padrões da natureza, identificando e classificando objetos e compreendendo os sistemas naturais e aqueles criados pelo homem. Incluem-se entre os naturalistas qualificados fazendeiros, botânicos, caçadores, ecologistas e paisagistas.

(CAMPBELL;CAMPBELL;DICKINSON, 2000, p. 21 - 23).

Considerando essa classificação das *Inteligências Múltiplas* e suas especificidades, tracei um paralelo dessas Inteligências com as habilidades exigidas dos atores de *Teatro Musical*, considerando o formato do treinamento do ator existente hoje, visando a capacitação e a especialização dessas habilidades – treinamentos oferecidos tanto nas escolas americanas quanto nas brasileiras. O objetivo de se traçar esse paralelo entre as *Inteligências Múltiplas* e as habilidades dos atores de *Teatro Musical* é mais do que simplesmente analisar as habilidades e as inteligências que são trabalhadas em cada curso. É nortear os atores-cantores-bailarinos a entender melhor o tipo de treinamento que devem buscar e quais habilidades pessoais precisam

⁵³ Levando-se em consideração o sistema educacional das sociedades ocidentais, onde disciplinas como *Educação Física* e *Artes Cênicas* são menos valorizadas do que disciplinas como *Matemática* e *Física*, por exemplo. (CAMPBELL;CAMPBELL;DICKINSON, 2000, p. 78).

de uma maior ou menor quantidade de treinamento, buscando compreender quais inteligências estariam ligadas a essas habilidades. E colaborar para o entendimento de que algumas habilidades estão diretamente associadas a diversas inteligências e que trabalhar uma inteligência isoladamente pode dilatar em muito o tempo de treinamento, enquanto o mesmo poderia ser reduzido se as outras inteligências fossem paralelamente trabalhadas no treinamento de uma habilidade.

Se observarmos as oito inteligências definidas acima de modo a contemplar as habilidades exigidas dos intérpretes de *Teatro Musical*, podemos associar essas habilidades do ator-cantor-bailarino com as *Inteligências Múltiplas* da seguinte forma, de modo a otimizar o entendimento e até mesmo o desenvolvimento dessas cognições:

- Considerando as habilidades do ramo da **Interpretação**, o ator-cantor-bailarino estaria diretamente relacionando o desenvolvimento desta habilidade em seu treinamento com o aprendizado da **Inteligência Verbal-Linguística**, da **Inteligência Interpessoal** e da **Inteligência Intrapessoal**;
- Para as habilidades do ramo da **Dança**, o ator-cantor-bailarino estaria diretamente relacionando o desenvolvimento desta habilidade em seu treinamento com o aprendizado da **Inteligência Cinestésico-Corporal** e da **Inteligência Visuoespacial**;
- Para as habilidades da parte de **Canto**, o ator-cantor-bailarino estaria diretamente relacionando o desenvolvimento desta habilidade em seu treinamento com o aprendizado da **Inteligência Musical**;

Para mesclar as habilidades de interpretação, dança e canto, o ator-cantor-bailarino teria de 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 deste estilo teatral. No caso, estou separando 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.

Para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, compreender a importância da Inteligência Verbal-Linguística para a interpretação é de suma importância em seu treinamento. Esta inteligência está ligada ao uso da palavra para se comunicar e expressar diversas emoções através da fala, da escuta, da leitura e da escrita. Quando está no palco, o ator-cantor-bailarino se utiliza da fala em sua interpretação e da escuta ao contracenar com outros atores. Além disso, um forte trabalho de leitura e escrita propicia um desenvolvimento de sua capacidade de compreensão do texto e da execução pela fala deste texto e de suas intenções. Stanislavski levantou a questão sobre a importância da fala e da escuta para o ator:

Não basta que o próprio ator sinta prazer com o som de sua fala, ele deve também tornar possível ao público presente no teatro ouvir e compreender o que quer que mereça a sua atenção. As palavras e a entonação das palavras devem chegar aos seus ouvidos sem esforço (1998, p. 128).

E trabalhar a Inteligência Verbal-Linguística para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* implica no desenvolvimento de outras diversas habilidades que serão utilizadas em sua carreira além do aprendizado pela fala, escuta, escrita e leitura. Segundo a teoria das *Inteligências Múltiplas*, uma pessoa que possui esta inteligência bem trabalhada possui uma melhor capacidade de imitar os sons e a linguagem dos outros e melhor compreende, resume, interpreta, explica, recorda-se das coisas que lê e ouve, comunica-se, discute, convence e constrói significado para refletir sobre a linguagem. Estas são qualidades especialmente necessárias para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, que precisa criar um personagem, interpretar o texto e a letra da canção que este personagem canta, decorar as intenções de cada palavra em concordância com as respectivas notas musicais da música, construir significados para o que está sendo falado e cantado, além de convencer uma plateia de sua atuação e de suas habilidades em cena.

Aliás, a capacidade de comunicar-se eficientemente para uma variedade de audiências é outra qualidade de pessoas com a Inteligência Verbal-Linguística bem desenvolvida. E o ator de *Teatro Musical*, ao desenvolver esta inteligência, trabalha esta relação com as diferentes plateias que assistem ao espetáculo e consegue se expressar de maneira mais eloquente nos diversos papéis que venha a desempenhar em cada musical.

E saber trabalhar com uma variedade de linguagens e papéis nos remete à relação do ator consigo mesmo, num conhecimento mais profundo de si mesmo e de suas aptidões, percepções e habilidades, que nos leva ao campo da Inteligência Intrapessoal, que é uma inteligência que requer um “olhar para dentro” mais aguçado, de modo a compreendermos a nós mesmos e em consequência compreendermos os outros, o que torna essa inteligência quase que interdependente da Inteligência Interpessoal, como será apresentado mais à frente, uma vez que conhecendo a si mesmo acabamos por conhecer também o outro (CAMPBELL; CAMPBELL; DICKINSON, 2000, p. 178).

Ao “olhar para dentro”, nos deparamos com nós mesmos e com qualidades nossas como motivação, determinação, ética, integridade, empatia e altruísmo, que nos permite viver uma vida mais produtiva no sentido mais amplo. E o ator-cantor-bailarino, ao buscar esse conhecimento de si mesmo e de suas qualidades, estará desenvolvendo habilidades primordiais no campo da atuação, o que influenciará positivamente em seu desempenho como personagem durante o espetáculo.

A Inteligência Intrapessoal inclui os nossos pensamentos e nossos sentimentos, que são de extrema importância na construção de personagens. Quanto mais trouxermos à consciência nosso “eu interior”, melhor poderemos relacionar nosso mundo interior com o mundo exterior da experiência. Ao analisarmos e estudarmos a fundo nossos sentimentos e emoções, podemos tornar mais crível a criação de nossos personagens e conseguimos uma interpretação mais próxima das leis naturais do ser humano (STANISLAVSKI, 1998, p. 383).

Para os atores, é de suma importância estar sempre se observando, analisando especialmente situações em que se executa algo automaticamente, observando o próprio comportamento, tornando consciente esse mundo interior. E o desenvolvimento da Inteligência Intrapessoal trabalha justamente na tomada de consciência da gama de emoções que possuímos enquanto seres humanos e das formas de se expressar estes sentimentos. Para a vida cotidiana, é de suma importância a tomada de consciência das emoções e dos caminhos para melhor expressá-las. E para o ator é ainda mais importante, uma vez que existe a necessidade de externalizar essas emoções em cena de modo mais crível e que atinja o público que venha a assistir à performance. Stanislavski, em seu livro *A Preparação do Ator*, descreve a importância para o ator de conseguir acessar esse mundo interior:

O grande ator deve estar repleto de sentimento e deve, sobretudo, sentir a coisa que está registrando. Deve sentir uma determinada emoção não uma ou duas vezes apenas, enquanto estuda o papel, mas em maior ou menor grau todas as vezes que o representar, quer se trate da primeira ou da milésima vez. (...) Tomar todos esses processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama viver o papel. Isto é de máxima importância no trabalho criador. Além de abrir caminhos para a inspiração, viver o papel ajuda o artista a atingir um dos seus objetivos principais. Sua tarefa não é simplesmente apresentar a vida exterior do personagem. Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. O objetivo fundamental da nossa arte é criar essa vida interior de um espírito humano e dar-lhe expressão em forma artística (2000, p. 42 – 43).

Para o ator-cantor-bailarino, buscar o desenvolvimento da Inteligência Intrapessoal requer uma constante busca por significados e propósitos a ponto de se conseguir traçar um paralelo com a cena, com a música ou com a dança que estará sendo executada no musical. Muitas vezes, as emoções precisam ser passadas apenas com a dança e explorar os próprios sentimentos e ter consciência das inúmeras formas de transmitir essas emoções faz do trabalho do intérprete o diferencial durante o espetáculo.

E conhecer a si mesmo implica no conhecimento do outro, pois se conhecer requer também conhecer as condições humanas próprias de todo ser humano. E saber se relacionar no *Teatro Musical* é algo de vital importância, especialmente se levando em consideração os grandes elencos que compõem os musicais, o que nos remete ao desenvolvimento e aprendizagem da Inteligência Interpessoal, que está ligada à nossa capacidade de entender as outras pessoas e de interagir e se comunicar com elas. Ronald B. Adler e Neil Towne, no livro *Comunicação Interpessoal* afirmam inclusive que se comunicar com o outro é uma necessidade física, uma necessidade de identidade e uma necessidade social de todo ser humano:

A comunicação faz mais do que nos permitir sobreviver. É a maneira - na verdade, a única - pela qual aprendemos quem somos. (...) Decidimos quem somos baseados na maneira como os outros reagem a nós (2002, p. 3 e 4).

E para o ator-cantor-bailarino, saber se relacionar com o outro e observar o comportamento das outras pessoas estimula sua capacidade de atuação e composição de um personagem. Intérpretes que possuem uma Inteligência Interpessoal bem desenvolvida

conseguem mais facilmente compreender seus personagens e se relacionar com eles e com os outros atores e personagens ligados ao espetáculo em questão. Das pessoas que possuem um bom desenvolvimento da Inteligência Interpessoal, espera-se que elas reconheçam e utilizem diversas maneiras de se relacionar com as outras pessoas, percebendo os sentimentos, os pensamentos, as motivações e os comportamentos dos outros com os quais se relaciona. E possuir esta inteligência bem desenvolvida no *Teatro Musical* aprimora o trabalho do ator-cantor-bailarino e propicia ao intérprete um virtuosismo em cena que muitas vezes é exigido juntamente com algum passo específico de dança ou com uma nota muito aguda da música que estão sendo executados simultaneamente.

Continuando com os estudos das inteligências relacionadas às habilidades de interpretação, canto e dança, passo agora para o aprendizado das inteligências relacionadas à dança – que foram separadas didaticamente para um melhor entendimento e estudo, conforme explicado anteriormente –, iniciando com a Inteligência Cinestésico-Corporal⁵⁴, que inclui a capacidade de unir o corpo e a mente para um desempenho físico satisfatório. Esta Inteligência é a base do conhecimento humano, pois é através de nossas experiências sensório-motoras que experimentamos a vida.

Um ator-cantor-bailarino que deseja atuar em espetáculos de *Teatro Musical* necessita desenvolver sua Inteligência Cinestésico-Corporal, tendo em vista que a dança e a capacidade de movimentação e marcação de cenas estão diretamente presentes nos espetáculos de *Teatro Musical*. Esta habilidade precisa de muitas horas de treinamento e muitas vezes exige uma especificidade técnica que, mesmo o dançarino tendo uma excelente qualidade de movimento cinestésico-corporal, acaba por não se encaixar ao perfil do musical por não possuir a habilidade técnica específica. Como exemplo o musical *In The Heights*, que exige uma técnica específica de hip-hop e dança de rua que um bailarino, por mais exímio que seja no ballet clássico, não conseguirá se encaixar ao perfil dos atores-cantores-bailarinos deste musical.

Com relação a esta inteligência, por exigir muitas vezes aptidões técnicas corporais específicas, é comum que uma pessoa possua uma determinada aptidão cinestésica e não possua

⁵⁴ Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa || Cinestesia – *S.F. Fisiol.* Sentido pelo qual se percebem os movimentos musculares, o peso e a posição dos membros || Sinestesia – *S.F. Psicol.* Relação subjetiva que se estabelece espontaneamente entre uma percepção e outra que pertença ao domínio de um sentido diferente (p. ex., um perfume que evoca uma cor, um som que evoca uma imagem, etc.).

outra, devido a um treinamento técnico específico exigido por cada uma das habilidades – como, por exemplo, um ator-cantor-bailarino que possua uma habilidade de dança do ballet clássico mas que não saiba como sapatear ou que não seja capaz de realizar acrobacias. Uma pessoa com um bom trabalho Cinestésico-Corporal tem normalmente uma coordenação motora e um senso de ritmo bem desenvolvidos e possui habilidade para aprimorar e aperfeiçoar o desempenho físico através da integração entre o corpo e a mente. E para a dança, essa é uma inteligência que se faz necessária em todos os estilos, em especial na dança para o *Teatro Musical*, que se utiliza de muitas técnicas, desde o ballet clássico, o sapateado e o jazz, passando pelo contemporâneo e danças de rua até às danças acrobáticas.

Seguindo para a Inteligência Visuoespacial, esta entraria em conjunto com a Cinestésico-Corporal no aprendizado da dança do ator-cantor-bailarino, uma vez que está associada com uma série de habilidades relacionadas, como discriminação visual, reconhecimento, projeção, imagens mentais, raciocínio espacial, manipulação de imagens e duplicação de imagens internas ou externas. O pensamento visuoespacial é um meio fundamental de acessar, processar e representar as informações que são utilizadas por nossos sentidos.

No caso do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, o foco desta inteligência se encontra em ambas as habilidades visuais e espaciais trabalhadas, mas sem levar em consideração as habilidades manuais de desenho, pintura ou escultura, que são outras características que se espera das pessoas com esta inteligência bem desenvolvida. Para os atores-cantores-bailarinos, o aprendizado desta inteligência proporcionaria uma melhor consciência do seu corpo no espaço e da sua relação com os outros atores e com os objetos e cenários das cenas.

Partindo para a inteligência relacionada à musicalidade e ao canto do treinamento do ator-cantor-bailarino, temos a Inteligência Musical, que envolve as suas próprias regras, sistema simbólico de escrita e estruturas de pensamento. Gardner afirma em sua tese que qualquer indivíduo normal que teve uma exposição frequente à música pode manipular o som⁵⁵, o ritmo e

⁵⁵ “Sensação produzida no ouvido pelas vibrações de corpos elásticos. Uma vibração põe em movimento o ar na forma de ondas sonoras que se propagam em todas as direções simultaneamente. Estas atingem a membrana do tímpano fazendo-a vibrar. Transformadas em impulsos nervosos, as vibrações são transmitidas ao cérebro, que as identifica como tipos diferentes de sons. Consequentemente, o som só é decodificado através do cérebro” (MED, 1996, p. 11).

timbre⁵⁶ para participar com alguma habilidade de atividades musicais, incluindo a composição, o canto ou a execução de instrumentos (CAMPBELL; CAMPBELL; DICKINSON, 2000, p. 132). Entretanto, para o ator-cantor-bailarino do *Teatro Musical*, é necessário um contato maior com a linguagem musical e com a sua notação, a fim de ser capaz de ler as partituras e cantar os divises⁵⁷ que são escritos para os personagens dos musicais.

É esperado que uma pessoa com a Inteligência Musical bem desenvolvida reaja à música tanto cinestésicamente (regendo, executando, criando ou dançando) quanto intelectualmente (discussão e análise da música), emocionalmente (emoções e sensações produzidas pelas melodias e/ou letras da música) ou esteticamente (avaliando e explorando o conteúdo e o significado da música). Especificamente no caso dos atores-cantores-bailarinos, a cinestesia esperada inclui tanto a parte do canto quanto a parte rítmica a serem aplicados na dança.

Seguindo para a Inteligência Lógico-Matemática, estarei considerando-a como uma inteligência complementar no ensino e aprendizagem das habilidades dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*. Se considerarmos todas as frentes de produção e criação de um espetáculo, podemos pensar no envolvimento de todas as inteligências de forma a se aprimorar e otimizar todas as etapas do aprendizado de todos os profissionais envolvidos:

As produções de teatro formal envolvem todas as inteligências de maneiras dinamicamente relacionadas. Ler a peça, assumir os papéis, memorizar as falas e as ações, criar os trajes e os cenários, ensaiar a música e, às vezes, a coreografia e, finalmente, representar diante de uma plateia convidada, tudo isso resulta em experiências memoráveis, aumento da autoconfiança e do equilíbrio e uma aprendizagem que dura a vida toda. (...) Alguns professores têm usado uma única peça de Shakespeare, como *Romeo e Julieta* ou *Rei Lear*, como tema do currículo interdisciplinar com um ano de duração. Nessas classes, os conceitos de matemática são integrados à construção do cenário, a história é baseada no período elisabetano, as ciências, no que se sabia então sobre astronomia, anatomia e biologia, a arte, no desenho dos figurinos e a saúde, nas doenças contagiosas do período. Os professores que estão comprometidos com a incorporação do teatro tradicional em suas aulas explicam que os alunos aprendem bem mais do que o que está no roteiro, a presença no palco e o conteúdo integrado. (...) Importantes habilidades cognitivas são desenvolvidas através dos ensaios e da apresentação, incluindo a capacidade para organizar o pensamento, para perceber e

⁵⁶ “Na definição oficial da Sociedade de Acústica da América, timbre é tudo o que diz respeito ao som e que não seja volume nem altura. (...) Na música, desde o barroco, a cor é utilizada como uma metáfora de timbre. Ainda hoje, é comum a definição de timbre como a cor do som. (...) O timbre traz a cor da individualidade aos instrumentos, à música e à nossa voz”. (LIGNELLI, 2011, p. 145). “Timbre – combinação de vibrações determinadas pela espécie do agente que as produz. O timbre é a “cor” do som de cada instrumento ou voz, derivado da intensidade dos sons harmônicos que acompanham os sons principais” (MED, 1996, p. 12).

⁵⁷ *Divise* se refere às notas musicais de um acorde que são produzidas por três ou quatro vozes distintas, de modo a essas vozes produzirem sonoramente o acorde ao serem cantadas juntas.

analisar, para avaliar e raciocinar, para discernir o todo e também as partes, para lidar com a complexidade e com a ambiguidade e para colaborar com os outros a fim de alcançar um objetivo comum. O teatro proporciona aos alunos uma experiência educacional rigorosa, que os prepara bem para resolver os problemas da vida real. (CAMPBELL;CAMPBELL;DICKINSON, 2000, p. 81).

No âmbito interdisciplinar de um ambiente acadêmico, podemos considerar a importância do teatro no desenvolvimento de todas as inteligências, como pode ser visto no trecho acima. Ao se tratar das habilidades específicas do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, a Inteligência Lógico-Matemática não seria o foco direto do treinamento, entrando como inteligência complementar a ser utilizada no desenvolvimento das habilidades do ator-cantor-bailarino. A Inteligência Lógico-Matemática estaria mais diretamente relacionada aos profissionais envolvidos na cenografia e nos efeitos tecnológicos do espetáculo, reforçando o virtuosismo dessas frentes do espetáculo.

Por fim, antes de entrar na questão da Inteligência Naturalista dentro do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, vou inicialmente contextualizar esta inteligência dentro da teoria de Gardner, que originalmente não era considerada uma das *Inteligências Múltiplas*:

Em 1995, Howard Gardner expandiu sua lista original de sete inteligências, acrescentando uma oitava: a Inteligência Naturalista. Originalmente, Gardner incluiu a naturalista como parte das Inteligências Lógico-Matemática e Visuoespacial. Entretanto, baseado nos critérios que ele estabeleceu para identificar uma inteligência – e que incluem habilidades e operações básicas, uma história evolutiva, um sistema de símbolos, etapas de desenvolvimento e indivíduos que se distinguem ou são gravemente deficientes nessas habilidades –, Gardner formulou a hipótese de que a Inteligência Naturalista merecia o reconhecimento como uma inteligência distinta. Ele descreve as habilidades básicas do naturalista como alguém que é capaz de reconhecer a flora e a fauna, fazer distinções coerentes no mundo natural e usar tal capacidade de maneira produtiva (na caça, no cultivo da terra, na ciência biológica). Além disso os naturalistas geralmente são hábeis em identificar membros de um grupo ou espécie, distinguir os membros ou espécies, reconhecer a existência de outras espécies e perceber os relacionamentos entre várias espécies. Todos nós utilizamos habilidades da Inteligência Naturalista quando identificamos pessoas, plantas, animais e outras características em nosso ambiente. (CAMPBELL;CAMPBELL;DICKINSON, 2000, p. 205).

Apesar de a Inteligência Naturalista estar relacionada com a observação do meio em que vivemos e com o reconhecimento e relacionamento de pessoas e características em nosso ambiente, dentro do treinamento do ator-cantor-bailarino ela também será considerada como uma inteligência complementar, assim como a Inteligência Lógico-Matemática, uma vez que a

observação do meio é algo necessário para o intérprete, mas não necessariamente é algo que se é ensinado e trabalhado diretamente nos treinamentos do *Teatro Musical*. A Inteligência Naturalista seria algo complementar para o ator-cantor-bailarino, mas que não necessariamente entra como foco dentro dos treinamentos voltados para o crescimento e melhoria das habilidades desses profissionais.

Além da Inteligência Naturalista, que foi oficialmente acrescida à lista das *Inteligências Múltiplas*, existiram outras possíveis candidatas que surgiram ao longo dos mais de trinta anos de pesquisas e que não foram acrescidas à lista por não atenderem a todos os requisitos descritos por Gardner para considerar uma nova inteligência – e não uma combinação de outras duas inteligências, como a Naturalista, por exemplo, que antes de se tornar efetivamente uma *Inteligência Múltipla* era considerada uma mescla das inteligências Lógico-Matemática e Visuoespacial. Exemplos de possíveis candidatas que surgiram ao longo dos anos são: Inteligência Artística, Inteligência Culinária, Inteligência Temperamental, Inteligência Moral, Inteligência Sexual, Inteligência Tecnológica e Inteligência Espiritual. Dessas últimas, a Inteligência Espiritual foi a que mais se aproximou de ser acrescida à lista das *Inteligências Múltiplas*, mas não foi acrescida por algumas questões levantadas pelo próprio Gardner, que não acredita que uma inteligência deva ser confundida com uma experiência fenomenológica de um indivíduo. No exemplo dado na teoria para descartar a Inteligência Espiritual, Gardner utilizou o exemplo de dois indivíduos com a Inteligência Lógico-Matemática bem desenvolvida: um deles poderia sentir um sentimento de prazer e fluidez ao resolver um problema matemático e o outro não ter a mesma experiência, mas mesmo assim ambos seriam igualmente hábeis na resolução da questão (GARDNER, 2006, p. 18 – 28).

Entretanto, Gardner tem estudado a possibilidade de uma possível nova inteligência a ser criada a partir da Espiritual, que possuiria características presentes nesta inteligência, mas que poderiam ser dissociadas da experiência e da crença pessoal. Ele chama esta candidata de Inteligência Existencial, a inteligência das grandes questões que assolam a humanidade, e é baseada na propensão humana de refletir sobre as questões mais fundamentais da existência, como “*por que vivemos?*”, “*por que morremos?*”, “*de onde viemos?*” e “*pra onde vamos?*”. Gardner acredita que são questionamentos que transcendem a percepção pelos cinco sentidos sensoriais. Mas ele ainda hesita em declarar a Inteligência Existencial como uma *Inteligência*

Múltipla, pois até o momento existe uma escassez de evidências de que exista uma parte no cérebro dedicada particularmente a essas profundas questões existenciais, não sendo apenas pensamentos de uma mente filosófica. Isso leva Gardner a cautelosamente não assumir a Inteligência Existencial como a nona *Inteligência Múltipla*, denominando-a de inteligência “8 e ½”, até que se obtenha mais pesquisas a respeito (GARDNER, 2006, p. 20 e 21).

Considerando o conceito das *Inteligências Múltiplas* – com o foco nas oito inteligências oficialmente listadas na teoria – e a realidade da formação e do treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, surge então o questionamento: como os cursos de *Teatro Musical* e de Artes Cênicas oferecidos atualmente estão desenvolvendo as múltiplas habilidades dos alunos que estão se profissionalizando neste segmento?

Instigado por esta questão, realizei uma pesquisa *online* colhendo informações a respeito da formação dos atores americanos e brasileiros que estão atuando profissionalmente em ambos os países, de modo que eu pudesse fazer um levantamento das principais escolas, cursos e/ou universidades que estavam formando esses atores-cantores-bailarinos e de como esses centros de treinamento elaboraram os currículos, os fluxogramas e as ementas de seus cursos de modo que contemplassem o desenvolvimento das múltiplas habilidades.

Para coletar informações sobre os atores-cantores-bailarinos americanos, busquei em diversos sites especializados em *Teatro Musical* – como o *PLAYBILL.com*, o *Backstage.com*, o *IBDB.com* e o *InNewYork.com* – os currículos e *résumés* de atores e atrizes que fizeram uma carreira na *Broadway* para buscar as principais Universidades e cursos que esses artistas cursaram para se especializar em *Teatro Musical*.

O que mais me chamou a atenção nesta pesquisa foi que a maioria das atrizes e dos atores americanos possuía ao menos a Graduação em uma Universidade de Artes Cênicas, teatro, *ópera*, dança ou *Teatro Musical*⁵⁸. Alguns nomes famosos possuíam até mestrado, como é o caso de *Kristin Chenoweth*, uma atriz-cantora-bailarina que faz muito sucesso na *Broadway*⁵⁹, na TV e no cinema e que possui Mestrado em *ópera* pela *Oklahoma City University*.

⁵⁸ Ver a sessão *Formação de alguns dos artistas dos espetáculos americanos* dos *Anexos* deste trabalho, contendo todas as informações da pesquisa.

⁵⁹ Mais conhecida pelo papel de Glinda, do musical *Wicked*.

Baseado nas informações selecionadas na pesquisa, investiguei os fluxogramas e as ementas de alguns dos cursos e das Universidades cursadas por esses atores-cantores-bailarinos, de modo que eu pudesse analisar o treinamento que é dado nessas instituições e o foco nas múltiplas habilidades dos alunos e na preparação para o mercado de *Teatro Musical*. Como minha pesquisa foi realizada a partir de artistas que estão (ou estiveram) em evidência na *Broadway*, tomei por premissa que essas Universidades e esses cursos possuem um treinamento eficaz para artistas que desejam atuar em musicais. Dentre os currículos analisados, foram encontrados os seguintes cursos realizados na formação dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*:

- Bachelor in Acting, Central School of Speech and Drama in London
- Bachelor in Musical Theatre, *AMDA* - American Musical and Dramatic Academy
- Bachelor in Musical Theatre, Pennsylvania State University
- Bachelor in Musical Theatre, Viterbo University, LaCrosse, Wisconsin
- Bachelor in Theatre Performance, Fordham University NYC
- Bachelor of Fine Arts in Acting, Juilliard School
- Bachelor of Fine Arts in Drama, Carnegie Mellon University
- Bachelor of Fine Arts in Drama, New York University, Tisch School of the Arts
- Bachelor of Fine Arts in Drama, University of Michigan
- Bachelor of Fine Arts in Drama, Yale University School of Drama
- Bachelor of Fine Arts in Musical Theatre, Oklahoma City University
- Bachelor of Fine Arts in Musical Theatre, Abilene Christian University
- Bachelor of Fine Arts in Musical Theatre, Syracuse University
- Bachelor of Fine Arts in Musical Theatre, University of Cincinnati
- Bachelor of Fine Arts in Theatre, University of California
- Bachelor of Music, Oberlin Conservatory
- Doctorate in Musical Theatre, Western Michigan University
- Master's Degree in Acting, Rutgers University
- Master's Degree in Opera Performance, Oklahoma City University

Das instituições descritas acima, selecionei para o trabalho aquelas onde pude ter acesso às ementas das disciplinas e a maiores informações sobre o número de horas-aula dos cursos, bem como aquelas que eu conheci durante o período que passei em Nova Iorque ou que acompanhei mais de perto amigos próximos que também estudaram nessas instituições.

Para a pesquisa com os atores-cantores-bailarinos brasileiros, entrei em contato diretamente com eles em minha pesquisa de *Licenciatura* em Artes Cênicas (MUNDIM, 2011) e com os poucos cursos especializados em *Teatro Musical* que existem no país, que foram identificados tanto nesta minha pesquisa de graduação quanto nesta pesquisa de mestrado, onde, novamente, busquei pelo país os cursos e as respectivas ementas dos treinamentos oferecidos nessas instituições.

Como a maioria dos artistas brasileiros que estão atualmente trabalhando com *Teatro Musical* não fez Universidade de Artes Cênicas e uns poucos passaram pelas escolas especializadas em *Teatro Musical* (MUNDIM, 2011), busquei também alguns cursos Universitários de Artes Cênicas para fazer uma análise curricular da formação e do treinamento de atores que existe hoje no Brasil, tentando traçar um paralelo com o currículo das Universidades Americanas, uma vez que no país ainda não existe uma Universidade cujo foco seja o *Teatro Musical*. O objetivo com isso é analisar como se dá a elaboração dos currículos de interpretação em ambientes acadêmicos em ambos os países e como as múltiplas habilidades estão sendo tratadas nesses cursos.

Ao lado de cada disciplina, fiz uma associação com as *Inteligências Múltiplas*, baseado nas informações e descrições das ementas das disciplinas (que podem ser encontradas na íntegra nos anexos deste trabalho) e nas definições das inteligências, traçando um paralelo entre as principais habilidades desenvolvidas em cada disciplina e as *Inteligências Múltiplas* associadas a essas habilidades. Nesta livre associação, objetivei tanto analisar detalhadamente as ementas de cada disciplina, buscando relacionar as habilidades de interpretação, canto e dança com as *Inteligências Múltiplas*, quanto associar a análise às minhas experiências pessoais que tive em algumas dessas instituições, de modo a selecionar as inteligências que possuem um foco direto no trabalho de cada disciplina.

Ao associar determinadas inteligências a cada disciplina, não afirmo que as outras não possam ser trabalhadas concomitantemente, até mesmo porque a própria teoria das *Inteligências Múltiplas* afirma que as inteligências são separadas didaticamente apenas – conforme já explicado anteriormente. Apenas seleciono as inteligências que serão diretamente trabalhadas em cada turma – ou que entram como uma inteligência complementar no treinamento –, consciente de que a habilidade cognitiva trabalhada possa ser alterada ou complementada de acordo com o profissional que venha a ministrar determinada disciplina. Apesar da flexibilização e entendimento da complementariedade das inteligências, utilizo um critério um pouco mais direto ao realizar a associação da ementa com as *Inteligências Múltiplas*, para não criar uma generalização errônea de que todas as inteligências possam ser trabalhadas em todos os momentos e proporcionalmente umas às outras. A teoria afirma que as inteligências estão sim interligadas, mas não podemos ser superficiais nas análises dos treinamentos para chegarmos realmente a resultados que efetivamente colaborem para o desenvolvimento das habilidades cognitivas dos alunos.

Como dito anteriormente, a ideia final da análise dos cursos não é chegar a um treinamento final determinista para o ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, com cada inteligência sendo trabalhada sistematicamente e proporcionalmente a todas as outras. O objetivo maior é dar um norte para o entendimento de como cada curso trabalha as habilidades do ator-cantor-bailarino e como este intérprete pode guiar o seu treinamento pessoal, trabalhando suas habilidades de um modo mais eficaz, de acordo com sua demanda pessoal.

Cursos e treinamentos oferecidos nos EUA

NYU - New York University - Tisch School of the Arts

Fundada em 1831, a *New York University* foi criada com o intuito de oferecer cursos superiores de formação para os cidadãos americanos que buscavam a atuação no mercado profissional da indústria, comércio, ciências, direito, medicina e artes (NYU, 2013). O Instituto de Artes Performáticas – *Tisch School of the Arts* – possui diversos cursos de graduação e pós-graduação em interpretação e dança, sendo que estarei analisando neste trabalho o currículo do programa de Graduação em Atuação⁶⁰.

O programa de Graduação em Atuação é dividido em três anos, aprofundados em múltiplas habilidades dos atores que possam ser aplicadas tanto ao teatro quanto ao cinema e à TV. Essas habilidades são agrupadas em três categorias: atuação; voz, discurso e texto; e movimento. Essas três categorias são trabalhadas num período de quatro a cinco horas diárias de forma balanceada, e as disciplinas ministradas durante os três anos do curso estão descritas abaixo⁶¹.

| NYU - New York University - Tisch School of the Arts - Graduate Acting Program | Nome Original | Inteligência Múltipla |
|--|-------------------------|---|
| Ano 1 | Year 1 | |
| <i>Ano 1 – ATUAÇÃO</i> | <i>Year 1 Acting</i> | |
| MUNDO DO ATOR | ACTOR'S WORLD | Verbal-Linguística |
| APROXIMANDO A PEÇA | APPROACHING THE PLAY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal |
| JOGOS | GAMES | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal |
| ESTUDO DA CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal |
| TEXTO | TEXT | Verbal-Linguística |
| FERRAMENTAS 1 | TOOLBOX 1 | Verbal-Linguística |
| O “AGORA” DO “ENTÃO” | THE NOW OF THEN | Verbal-Linguística |
| <i>Ano 1 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 1 VOICE AND</i> | |

⁶⁰ *Graduate Acting Program*, em inglês.

⁶¹ No caso da NYU, não consegui as informações da quantidade de horas-aula de cada disciplina. Apenas a informação de que são cerca de quatro a cinco horas diárias durante os três anos de curso. A partir dessa informação, fiz o cálculo das porcentagens de trabalho de cada Inteligência Múltipla considerando o mesmo número de horas-aula para todas as disciplinas, dividindo o número de horas-aula anuais pelo número de disciplina de cada ano.

| | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|---|
| | <i>SPEECH</i> | |
| CANTO | SINGING | Musical |
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística |
| DISCURSO | SPEECH | Verbal-Linguística |
| <i>Ano 1 – MOVIMENTO</i> | <i>Year 1 MOVEMENT</i> | |
| MOVIMENTO / MÁSCARA | MOVEMENT/MASK | Cinestésico-Corporal |
| CIRCO | CIRCUS | Cinestésico-Corporal |
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal |
| DANÇA AFRO-BRASILEIRA | AFRO-BRAZILIAN DANCE | Cinestésico-Corporal |
| AÇÃO FÍSICA | PHYSICAL ACTIONING | Cinestésico-Corporal |
| DANÇAR | DANCE | Cinestésico-Corporal |
| MOVIMENTO PARA ATORES | MOVEMENT FOR ACTORS | Cinestésico-Corporal |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal |
| GESTOS PSICOLÓGICOS | PSYCHOLOGICAL GESTURES | Cinestésico-Corporal |
| | | |
| Ano 2 | Year 2 | |
| <i>Ano 2 – ATUAÇÃO</i> | <i>Year 2 Acting</i> | |
| FERRAMENTAS 2 | TOOLBOX 2 | Verbal-Linguística |
| ESTUDO DE CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal |
| O "AGORA" DO "ENTÃO" | THE NOW OF THEN | Verbal-Linguística |
| <i>Ano 2 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 2 VOICE AND SPEECH</i> | |
| CANTO | SINGING | Musical |
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística |
| DISCURSO | SPEECH | Verbal-Linguística |
| TÉCNICAS DE VOZ | TECHNIQUES OF VOICE | Verbal-Linguística |
| <i>Ano 2 – MOVIMENTO</i> | <i>Year 2 MOVEMENT</i> | |
| MOVIMENTO / MÁSCARA | MOVEMENT/MASK | Cinestésico-Corporal |
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal |
| DANÇA | DANCE | Cinestésico-Corporal |
| | | |
| Ano 3 | Year 3 | |
| <i>Ano 3 – ATUAÇÃO</i> | <i>Year 3 Acting</i> | |
| FERRAMENTAS 3 | TOOLBOX 3 | Verbal-Linguística |
| ESTUDO DE CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal |
| COLABORAÇÃO PÚBLICA PARA O TEATRO | PUBLIC THEATER COLLABORATION | Intrapessoal e Interpessoal |
| ATUANDO PARA A CÂMARA | ACTING FOR THE CAMERA | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal |

| | | |
|---------------------------|--------------------------------|--|
| AUDIÇÃO | AUDITION | Intrapessoal e Interpessoal |
| CARREIRA | CAREER | Intrapessoal e Interpessoal |
| | | |
| <i>Ano 3 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 3 VOICE AND SPEECH</i> | |
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística |
| DIALETOS | DIALECTS | Verbal-Linguística |
| TÉCNICAS DE VOZ | TECHNIQUES OF VOICE | Verbal-Linguística |
| COMÉDIA <i>MUSICAL</i> | <i>MUSICAL COMEDY</i> | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal |
| | | |
| <i>Ano 3 – MOVIMENTO</i> | <i>Year 3 MOVEMENT</i> | |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal |
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal |

Tabela 2 – Currículo NYU

Utilizando como exemplo de análise a disciplina ESTUDO DA CENA, do segundo semestre do primeiro ano de treinamento, cuja ementa propõe o seguinte⁶²:

Estudo da Cena (Richard Feldman). Na disciplina *Estudo da Cena*, do segundo semestre do primeiro ano, através de cenas e, ocasionalmente, por meio de exercícios e improvisações, a classe trabalha para alcançar os seguintes objetivos: - desenvolver um sentido de processo; - viver o presente no palco; - prática de ter que conviver com o parceiro em cena; - ser capaz de compreender e viver os acontecimentos de uma cena; - desenvolver o hábito de praticar ações; - para aumentar a gama de imaginação e expressão; - identificar e superar os maus hábitos; - para reduzir a autoconsciência da necessidade de *performar*; - fornecer para o grupo um ambiente de tomada de risco e relatividade; - para ajudar o ator a descobrir seus bloqueios e barreiras; - explorar diferentes aspectos da personalidade que são normalmente ténues; - desenvolver a necessidade de falar; - para combater antecipação; - para encontrar a libertação do impulso e do temperamento; - para descobrir o que mexe com a imaginação; - desenvolver a capacidade de fazer escolhas; - para permitir que o trabalho seja pessoal, de caráter exploratório, procurando a verdade, revelando tudo.

⁶² Livre tradução do trecho: “*Scene Study (Richard Feldman). In Scene Study in the 2nd semester of the first year, through scenes and occasionally through exercises and improvisations, the class works towards the following goals: -to develop a sense of process; -to live in the moment on stage; -to practice living off your partner; -to be able to understand and live through the events of a scene; -to develop the habit of playing actions; -to enhance the range of imagination and expression; -to identify and overcome bad habits; -to reduce self-consciousness of the need to "perform"; -to provide for each other an atmosphere of risk-taking and relating; -to help the actor discover their blocks and barriers; -to explore different aspects of personality which are normally subdued; -to develop the NEED to speak; -to combat anticipation; -to find release of impulse and temperament; -to discover what stirs the imagination; -to develop the ability to make informed and imaginative choices; -to allow the work to be personal, exploratory, reaching for truth, revealing everything*”.

De acordo com a ementa, os objetivos estão diretamente ligados à Inteligência Interpessoal (como a questão de desenvolver a capacidade de interação com os parceiros de cena e a tomada de decisão) e à Inteligência Intrapessoal (aumentar a expressão e imaginação, reconhecer seus bloqueios e barreiras e exploração de diferentes aspectos da personalidade), o que me levou a defini-las como as principais inteligências trabalhadas nesta disciplina. Já a Inteligência Cinestésico-Corporal entraria como uma inteligência complementar devido à utilização de jogos e improvisações e ao objetivo de se criar o hábito de praticar ações. Como descrevi anteriormente, várias outras inteligências poderiam ser trabalhadas concomitantemente, mas não foram selecionadas por não serem os focos principais da ementa da disciplina, como, por exemplo, a Inteligência Verbal-Linguística na questão da exploração da necessidade de falar, que, neste caso, estaria sendo utilizada para se chegar a um objetivo principal que não necessariamente contemplaria o desenvolvimento das habilidades propostas por esta inteligência.

Outro questionamento que poderia surgir seria a motivação pela qual a disciplina de VOZ não ter a Inteligência Musical trabalhada. No caso, a ementa dessa disciplina sugere exatamente o foco na palavra e não na musicalidade produzida pela voz⁶³:

Não é uma aula de canto ou de oratória. É um processo de liberação vocal baseado no *Linklater Voice Technique Training*, que incorpora a aplicações do método de *Feldenkrais*® e técnicas de alongamento de yoga. Para o primeiro ano você aprende a praticar exercícios para ajudar a relaxar, alinhar sua coluna, liberando profundamente a respiração e descobrindo como utilizar a sua voz falada, ou voz ‘natural’.

Novamente poderiam ser consideradas as Inteligências Interpessoal e Musical, por exemplo, como complemento do desenvolvimento do estudante. Mas nesse caso foi considerada apenas a Inteligência Verbal-Linguística devido ao fato do direcionamento da disciplina estar nas questões propostas por esta inteligência no desenvolvimento da fala do aluno, não entrando outra inteligência oficialmente como complementar, apenas como propostas de possíveis trabalhos para aperfeiçoar o desenvolvimento da voz falada, que é o foco principal desta disciplina.

Continuando com essa análise em todas as disciplinas e levando-se em consideração que este é um currículo de Graduação em Atuação (e não um programa de *Teatro Musical*), pode ser

⁶³ Livre tradução do trecho: “*It is not a singing class or a speech class. It is a vocal freeing process based on the Linklater Voice Technique Training, which incorporates the Feldenkrais Method® and yoga stretching techniques. For the first year you learn and practice exercises to help you relax, align your spine, release deeply for breath, and speak on your real, true, ‘natural’ voice*”.

observada a preocupação do curso em se trabalhar as múltiplas habilidades do ator. Ao se analisar o quadro resumo abaixo, onde contabilizei as principais inteligências trabalhadas em cada disciplina e coloquei o percentual de aparecimento de cada uma delas ao longo de todo o curso, podemos ter um panorama da quantidade de trabalho direcionado a cada uma das *Inteligências Múltiplas*:

| Inteligências Trabalhadas - NYU - New York University - Tisch School of the Arts - Graduate Acting Program | 100% |
|--|------|
| Cinestésico-Corporal | 37% |
| Verbal-Linguística | 25% |
| Musical | 4% |
| Visuoespacial | 0% |
| Intrapessoal | 19% |
| Interpessoal | 15% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 3 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – NYU

Por esta livre associação com as *Inteligências Múltiplas*, pode ser observado que o curso de graduação da NYU se foca principalmente nas Inteligências Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Intrapessoal e Interpessoal. Já com relação à Inteligência Musical, especialmente por não ser um curso de *Teatro Musical*, era de se esperar que tivesse um foco menor, registrando apenas 4% das habilidades trabalhadas ao longo do curso.

AMDA - American Musical and Dramatic Academy

Fundada em 1964 por Philip H. Burton, a *AMDA* foi criada com o intuito de ser uma escola comandada por atores profissionais para formar atores (*AMDA*, 2013). Com quase cinquenta anos de experiência e com dois *campus* (um em Nova Iorque e outro em Los Angeles), a *AMDA* possui diversos cursos de interpretação, canto e dança, sendo quatro deles cursos superiores:

- Bacharel em Belas Artes – *Teatro Musical*⁶⁴: curso superior que integra a formação artística e o treinamento em interpretação, canto e dança, voltado para a profissionalização do estudante em *Teatro Musical*.
- Bacharel em Belas Artes – Arte Dramática: curso superior voltado para a profissionalização do ator para o palco, cinema e televisão.
- Bacharel em Belas Artes – Dança teatro: curso superior que busca um rigor na formação do bailarino, permeado pelas técnicas clássicas e uma variedade de outros estilos de dança.
- Bacharel em Belas Artes – Artes Performáticas: curso superior focado no trabalho de base de todas as artes performáticas, desde a Arte Dramática, o *Teatro Musical*, o canto, a dança, a Improvisação e a Técnica de Combate em Cena⁶⁵, além de diversas categorias do mercado do entretenimento.

Como o foco desta pesquisa é o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, vou fazer a análise curricular apenas do curso superior de *Teatro Musical* da *AMDA*, de modo a fazer uma análise comparativa com os outros cursos americanos e brasileiros.

O currículo do curso de *Teatro Musical* é dividido em oito semestres e possui desde matérias teóricas a várias matérias práticas de interpretação, canto, dança, monólogos, improvisação e técnicas de combate em cena, como pode ser visto abaixo:

⁶⁴ *Bachelor of Fine Arts - Musical Theatre*, em inglês.

⁶⁵ *Stage Combat*, em inglês.

| AMDA - American Musical and Dramatic Academy - Bachelor of Fine Arts - Musical Theatre - Four-Years Degree Program | Nome Original | Inteligência Múltipla | Horas-aula Total: 121 |
|---|--|---|------------------------------|
| Primeiro Ano | First Year | | |
| <i>Primeiro Semestre</i> | <i>First Semester</i> | | 15 |
| Escrita em Inglês | English Composition | Verbal-Linguística | 3 |
| <i>Teatro Musical I: Técnicas</i> | Musical Theatre I: Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3,5 |
| Técnicas de <i>Teatro Musical</i> no Cinema | Musical Theatre Techniques on Film | Verbal-Linguística | 1 |
| Atuação I: Fundamentos | Acting I: Foundations | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 3,5 |
| Dança e Movimento para o Ator I | Dance and Movement for the Actor I | Cinestésico-Corporal e Interpessoal | 1 |
| Ballet | Ballet | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Musicalidade I | Musicianship I | Musical | 1 |
| Voz Individual: Fundamentos | Individual Voice: Foundations | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| <i>Segundo Semestre</i> | <i>Second Semester</i> | | 15,5 |
| História do <i>Teatro Musical</i> | History of Musical Theatre | Verbal-Linguística | 3 |
| <i>Teatro Musical II: Estilos</i> | Musical Theatre II: Styles | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal. | 3,5 |
| Estilos de <i>Teatro Musical</i> no Cinema | Musical Theatre Styles on Film | Verbal-Linguística | 1 |
| Técnicas de Atuação | Acting Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal. | 2 |
| Produção de Voz e Fala I: Fundamentos | Voice Production and Speech I: Foundations | Verbal-Linguística | 2 |
| Dança e Movimento para o Ator II | Dance and Movement for the Actor II | Cinestésico-Corporal e Interpessoal | 1 |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Musicalidade II | Musicianship II | Musical | 1 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| Segundo Ano | Second Year | | |
| <i>Terceiro Semestre</i> | <i>Third Semester</i> | | 15,5 |
| Escrita Criativa | Creative Writing | Verbal-Linguística | 3 |
| <i>Teatro Musical III: Cenas</i> | Musical Theatre III: Scenes | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3,5 |
| Atuação II: Estudo de Cena | Acting II: Scene Study | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 3,5 |
| Produção de Voz e Fala II: Técnicas | Voice Production and Speech II: Techniques | Verbal-Linguística | 1,5 |

| | | | |
|---|--|---|-----------|
| Atuando para a Câmera I | Acting for the Camera I | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| | | | |
| <i>Quarto Semestre</i> | <i>Fourth Semester</i> | | <i>15</i> |
| Anatomia Cinética para o Ator | Kinetic Anatomy for the Actor | Cinestésico-Corporal | 3 |
| Exploração Criativa | Creative Exploration | Verbal-Linguística | 3 |
| Atuação III: Estudo de Cena Avançada | Acting III: Advanced Scene Study | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 3,5 |
| <i>Teatro Musical IV: Harmônicos</i> | Musical Theatre IV: MT Harmonics | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 |
| Produção de Voz e Fala III: Técnicas Avançadas | Voice Production and Speech III: Advanced Techniques | Verbal-Linguística | 1,5 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| Terceiro Ano | Third Year | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | <i>Fifth Semester</i> | | <i>15</i> |
| Dramaturgia e Roteiro | Playwriting and Screenwriting | Verbal-Linguística | 3 |
| Raízes do teatro | Theatre Roots | Verbal-Linguística | 3 |
| Preparação para Audição | MT: Audition Preparation | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 |
| Monólogos | Monologues | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 |
| Atuando para a Câmera II | Acting for the Camera II | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Workshop: Entendendo a "Indústria" do <i>Teatro Musical</i> | Industry Workshop | Intrapessoal e Interpessoal | 1 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| | | | |
| <i>Sexto Semestre</i> | <i>Sixth Semester</i> | | <i>15</i> |
| Raízes do teatro | Theatre Roots | Verbal-Linguística | 3 |
| "Cabaret" - Criação e Execução | Creating and Performing Cabaret | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 |

| | | | |
|---|--------------------------------------|--|-----------|
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 2 |
| Combate em Cena I: Desamardo | Stage Combat I: Unarmed | Cinestésico-Corporal | 3 |
| Técnicas de Audição para TV & Palco | Audition Technique TV & Stage | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 1 |
| Musicalidade Avançada: Solfejo | Advanced Musicianship: Sight Singing | Musical | 1 |
| Técnica de "Alexander" | Alexander Technique | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| | | | |
| Quarto Ano | Fourth Year | | |
| <i>Sétimo Semestre</i> | <i>Seventh Semester</i> | | 15 |
| Empreendedorismo nas Artes | Entrepreneurship in the Arts | Intrapessoal e Interpessoal | 3 |
| Personagens e Leituras | Roles and Readings | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 3 |
| Atuando para a Câmera III | Acting for the Camera III | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 |
| Técnicas Avançadas de Atuação | Advanced Acting Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Intrapessoal e Interpessoal | 1 |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Combinações de Dança para <i>Teatro Musical</i> | Musical Theatre Dance Combinations | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Combate em Cena II: Espada | Stage Combat II: Single Sword | Cinestésico-Corporal | 3 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |
| | | | |
| <i>Oitavo Semestre</i> | <i>Eighth Semester</i> | | 15 |
| Exploração Criativa | Creative Exploration | Verbal-Linguística | 3 |
| Indústria e Networking | Industry and Networking | Intrapessoal e Interpessoal | 3 |
| Portfolio para Audição de teatro | Acting Audition Portfolio | Intrapessoal e Interpessoal | 1 |
| Portfolio para Audição de <i>Teatro Musical</i> | Musical Theatre Audition Portfolio | Intrapessoal e Interpessoal | 3 |
| <i>Teatro Musical</i> : Projetos Senior | Musical Theatre: Senior Projects | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 4 |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 |

Tabela 4 – Currículo AMDA

Como pode ser observado no currículo acima, é dado pelo curso da *AMDA* um foco nas múltiplas habilidades do ator-cantor-bailarino, explorando e incentivando as *Inteligências Múltiplas* ao longo dos oito semestres. Das 121 horas-aula do curso todo, realizei a contabilização das Inteligências e gerei o quadro abaixo com a porcentagem de trabalho de cada uma das *Inteligências Múltiplas*:

| | |
|---|------|
| Inteligências Trabalhadas - <i>AMDA</i> - American Musical and Dramatic Academy - Bachelor of Fine Arts - Musical Theatre - Four-Years Degree Program | 100% |
| Cinestésico-Corporal | 23% |
| Verbal-Linguística | 29% |
| Musical | 14% |
| Visuoespacial | 0% |
| Intrapessoal | 17% |
| Interpessoal | 16% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 5 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – AMDA

No caso da *AMDA*, existe um maior equilíbrio entre as principais Inteligências associadas ao treinamento do ator-cantor-bailarino, incluindo a Inteligência Musical com 14% do trabalho ao longo do curso, considerando que é um curso com foco em Teatro Musical e esta inteligência é parte essencial das habilidades a serem desenvolvidas de um ator de Teatro Musical, entrando como foco de trabalho não apenas nas disciplinas de música especificamente (no caso das disciplinas de *Musicalidade I, II e III* e *Musicalidade Avançada: Solfejo*, por exemplo), como pode ser analisada também na disciplina *Teatro Musical I: Técnicas*, que trabalha passo-a-passo um método para desenvolver habilidades essenciais para integrar as técnicas de atuação e canto.

BDC - Broadway Dance Center - New York City

A escola técnica *Broadway Dance Center (BDC)* possui uma sede em Nova Iorque e foi fundada no início dos anos 80 visando o treinamento dos dançarinos para os palcos da *Broadway* (BDC, 2013). Atualmente, a *BDC* possui vários programas de treinamento em diversos estilos de dança e de *Teatro Musical*, visando o treinamento das múltiplas habilidades de canto e dança, com um foco principal nas Inteligências Cinestésico-Corporal e na Inteligência Musical.

O *Programa de Treinamento da Broadway Dance Center*⁶⁶ possui a opção de imersão de três meses, seis meses ou um ano, para os níveis básico, intermediário e avançado, onde a cada semana o estudante escolhe doze horas-aula que incluem ballet (o programa exige ao menos duas aulas de ballet por semana), jazz, contemporâneo, teatro musical, hip-hop, breakin, danças africanas, sapateado, canto, pilates, yoga entre outros.

| <i>BDC - Broadway Dance Center – New York City - BDC Training Program (BDCTP)</i> | Inteligência Múltipla | Horas-aula |
|---|-------------------------------------|------------|
| <i>três meses, seis meses ou um ano</i> | | |
| <i>Semanalmente</i> | | <i>12</i> |
| Ballet | Cinestésico-Corporal | 2 |
| Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Contemporâneo | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Teatro Musical | Musical e Cinestésico-Corporal | 2 |
| Street Styles | Cinestésico-Corporal | 2 |
| Sapateado | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Canto | Musical | 1 |
| Pilates | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 |
| Yoga / Flexibilidade | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 |

Tabela 6 – Currículo BDC

A *BDC* permite ao estudante escolher as atividades que deseja realizar, o que permite um foco maior no estilo específico que se deseja estudar. Muitos atores de *Teatro Musical* buscam a *BDC* como uma academia de dança, uma vez que, mesmo que o aluno não deseje realizar o curso de imersão, ele pode fazer aulas avulsas de acordo com sua necessidade. Esta flexibilidade de treinamento faz com que muitos atores e dançarinos de *Teatro Musical* busquem a *BDC* para manutenção e treinamento das habilidades de dança e de *Teatro Musical*.

⁶⁶ *BDC Training Program (BDCTP)*, em inglês.

No período em que fiz meu treinamento na *BDC*, tive a oportunidade de conhecer diversos atores e atrizes que estavam em cartaz na *Broadway* e que estavam fazendo aulas na *BDC*. As aulas que possuíam um grande número de atores profissionais eram as aulas de ballet e as aulas de *Teatro Musical*. O treinamento do ballet é visto como sendo de extrema importância para a tonificação e preparação do corpo do ator e muitos deles fazem aula pelo menos três vezes por semana.

Como o foco da *BDC* é mais na dança, a Inteligência Cinestésico-Corporal é bastante desenvolvida e é a habilidade principal que é explorada em todas as aulas, inclusive nas específicas de *Teatro Musical*, onde as aulas estabelecem uma mesclagem da dança com a interpretação e o canto nas cenas de musicais.

| Inteligências Trabalhadas - <i>BDC</i> - Broadway Dance Center – New York City - <i>BDC</i> Training Program (BDCTP) | 100% |
|--|------|
| Cinestésico-Corporal | 67% |
| Verbal-Linguística | 0% |
| Musical | 17% |
| Visuoespacial | 0% |
| Intrapessoal | 17% |
| Interpessoal | 0% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 7 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – BDC

Além da análise das ementas, pude acrescentar a minha experiência pessoal vivida em grande parte dessas disciplinas e chegar à conclusão de que a Inteligência Musical também é colocada em foco tanto nas aulas de canto quanto nas de *Teatro Musical*, bem como em todas as outras danças, que trabalham com o ritmo, a musicalidade e as intenções durante as aulas de todos os estilos. No caso das outras danças, a Inteligência Musical também é trabalhada, mas de uma forma complementar, sendo muitas vezes utilizada como meio – e não como fim – no processo das aulas, sendo este o motivo pelo qual esta inteligência não foi classificada nesta pesquisa como foco dessas outras disciplinas de dança.

A dança-teatro, o *Teatro Musical* e a dança expressionista são os fortes do treinamento da *BDC* e o que atraem muitos atores e atrizes do mundo inteiro, devido à qualidade e ao reconhecimento do mercado de *Teatro Musical* e dos atores que estão atuando profissionalmente nas produções atuais (BDC, 2013).

Cursos e treinamentos oferecidos no Brasil

UnB - Universidade de Brasília - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral

O curso de Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília possui habilitação em *Bacharelado em Interpretação Teatral*, *Licenciatura em Artes Cênicas*, além dos cursos de *Licenciatura em teatro à distância*, da Universidade Aberta do Brasil e do *Projeto Pró-Licenciatura*. O curso de *Bacharelado* oferece ao aluno um conjunto de técnicas com foco na interpretação, porém direção e montagem de espetáculos também são consideradas competências que integram o exercício cênico adotado. A *Licenciatura* em Artes Cênicas e do ensino à distância visa à formação de arte-educadores proporcionando ao aluno conhecimentos da área pedagógica, integrados com os da linguagem teatral (UnB, 2013).

Tendo em vista que o foco desta pesquisa é a análise curricular dos cursos de formação e treinamento de ator, vou centrar na análise curricular do curso de *Bacharelado em Interpretação Teatral*, buscando relacionar as múltiplas habilidades que são propostas de serem trabalhadas por este currículo.

O Instituto de Artes (*IdA*) foi criado em 1989 e desde então o currículo do curso de Artes Cênicas vem sofrendo alterações a fim de atender às necessidades dos atores que buscam o curso e a fim de se firmar como um curso de Bacharelado em Artes Cênicas que abarca diversas frentes de pesquisa dentro das Artes Cênicas.

Atualmente o curso de Bacharelado em Artes Cênicas se configura com 192 horas-aula divididas em sete semestres, sendo 136 horas-aula de matérias obrigatórias mais 56 horas-aula de matérias optativas e módulos livres que devem ser cumpridos nesses sete semestres ou nos outros subsequentes. As matérias obrigatórias estão divididas da seguinte forma:

| <i>UnB - Universidade de Brasília - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral</i> | Inteligência Múltipla | Horas-Aula Total: 192 |
|--|--|--------------------------|
| Primeiro Ano | | |
| <i>Primeiro Semestre</i> | | 18 |
| POÉTICAS TEATRAIS | Verbal-Linguística | 4 |
| A VOZ EM PERFORMANCE | Verbal-Linguística | 4 |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 1 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 |
| <i>Segundo Semestre</i> | | 24 |
| TEOR PROC CRIAT P/ CENA | Verbal-Linguística | 4 |
| A PALAVRA EM PERFORMANCE | Verbal-Linguística | 4 |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 2 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 |
| ENCENAÇÃO TEATRAL 1 | Visuoespacial | 6 |
| Segundo Ano | | |
| <i>Terceiro Semestre</i> | | 20 |
| VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1 | Verbal-Linguística e Musical | 4 |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 3 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 |
| ENCENAÇÃO TEATRAL 2 | Visuoespacial | 6 |
| | | |
| <i>Quarto Semestre</i> | | 24 |
| TEATRALIDADES BRASILEIRAS | Verbal-Linguística | 4 |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 4 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 |
| PRÁTICA DE MONTAGEM | Interpessoal e Visuoespacial | 8 |
| ENCENAÇÃO TEATRAL 3 | Visuoespacial | 6 |
| | | |
| Terceiro Ano | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | | 22 |
| DIRECAO 1 | Interpessoal e Visuoespacial | 6 |
| INTERPRETAÇÃO E MONTAGEM | Interpessoal e Visuoespacial | 10 |
| MET PESQ ART CÊNICAS | Verbal-Linguística | 6 |
| | | |
| <i>Sexto Semestre</i> | | 16 |
| DIPL EM INTER TEATRAL 1 | Interpessoal, Intrapessoal, Visuoespacial, Verbal-Linguística e Cinestésico-Corporal | 16 |
| | | |
| Quarto Ano | | |
| <i>Sétimo Semestre</i> | | 12 |
| DIPL EM INTER TEATRAL 2 | Interpessoal, Intrapessoal, Visuoespacial, Verbal-Linguística e Cinestésico-Corporal | 12 |

Tabela 8 – Currículo UnB

Tendo em vista o currículo apresentado acima e a minha experiência pessoal vivida ao longo do curso, pode-se observar que o curso de Artes Cênicas se preocupa com o aprendizado e desenvolvimento de várias inteligências de uma forma mais equilibrada, dentre as quais posso citar a Inteligência Verbal-Linguística, a Cinestésico-Corporal, a Intrapessoal e a Interpessoal, todas elas com 20% do treinamento ao longo do curso. A Inteligência Visuoespacial também está equilibrada com 18% do trabalho, especialmente devido à cadeia de Encenação que permeia boa parte do curso:

| Inteligências Trabalhadas - <i>UnB</i> - Universidade de Brasília - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral | 100% |
|---|------|
| Cinestésico-Corporal | 20% |
| Verbal-Linguística | 20% |
| Musical | 2% |
| Visuoespacial | 18% |
| Intrapessoal | 20% |
| Interpessoal | 20% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 9 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – UnB

O currículo da *UnB* passou por uma grande transformação nos últimos anos até começar a se estabelecer desta forma, atingindo esse equilíbrio entre as habilidades do ator. Ainda está em fase de testes e algumas pequenas modificações precisam ser realizadas, mas como pode ser visto pela divisão acima, onde várias habilidades estão sendo desenvolvidas com a implantação do novo currículo. Na minha monografia de conclusão do curso de *Bacharel em Artes Cênicas* fiz um estudo mais aprofundado deste currículo e da preparação do ator que se forma na habilitação de *Interpretação Teatral*, onde explico a implantação deste novo currículo e os desejos e anseios dos alunos que buscam esta habilitação (MUNDIM, 2012).

USP - Universidade de São Paulo - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral

Criado em 1971 com o intuito de transitar entre os modelos da tradição teatral e os novos paradigmas da cena contemporânea, a habilitação em Interpretação Teatral do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da USP tem por objetivo formar um ator-pesquisador-pedagogo, como foco na experimentação, observação e análise dos fundamentos que regem o processo de criação do ator, sem privilegiar a realização de produtos cênicos acabados. Segundo informado pelo próprio programa do curso:

A aprendizagem se articula a partir da análise e reflexão, teórica e prática, de dois modos de abordagem presentes na história do ator: os processos de composição fundados na teatralidade (em que a operação mimética, quando existe, se constitui no ator) e os processos de composição fundados na personagem (em que a operação mimética se organiza a partir da fábula). Deste modo, o curso se propõe a ser um espaço de pesquisa e investigação da linguagem da atuação, que possibilite ao aluno-ator formular, transformar e refletir sua prática, como também ser portador e transmissor deste conhecimento na sociedade (USP, 2013).

O curso é dividido em oito semestres e possui uma carga de 200 horas-aula a serem cumpridas ao longo desses oito semestres, como pode ser visto a seguir:

| USP - Universidade de São Paulo - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral | | Inteligência Múltipla | Horas-Aula Total: 200 |
|--|-------------------------------------|-----------------------|-----------------------|
| Primeiro Ano | | | |
| <i>Primeiro Semestre</i> | | | 30 |
| Improvisação I | Cinestésico-Corporal | 4 | |
| História do teatro I | Verbal-Linguística | 4 | |
| Jogos Teatrais I | Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Teatro de Animação I | Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Corpo e Movimento I | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Teatro e Sociedade I | Verbal-Linguística | 2 | |
| Coro I | Musical | 4 | |
| Poéticas da Voz I | Verbal-Linguística | 4 | |
| <i>Segundo Semestre</i> | | | 34 |
| Improvisação II | Cinestésico-Corporal | 8 | |
| História do teatro II | Verbal-Linguística | 4 | |
| Jogos Teatrais II | Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Teatro de Animação II | Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Corpo e Movimento II | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | |
| Teatro e Sociedade II | Verbal-Linguística | 2 | |
| Coro II | Musical | 4 | |

| | | |
|----------------------------------|---|----|
| Poéticas da Voz II | Verbal-Linguística | 4 |
| Segundo Ano | | |
| <i>Terceiro Semestre</i> | | 32 |
| História do teatro III | Verbal-Linguística | 4 |
| Corpo e Movimento III | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 |
| Poéticas da Voz III | Verbal-Linguística | 2 |
| Música e Ritmo | Musical | 4 |
| Ação Cultural em teatro | Verbal-Linguística e Interpessoal | 4 |
| Teatro Brasileiro I | Verbal-Linguística | 4 |
| Interpretação I | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 |
| Dança Contemporânea I | Cinestésico-Corporal | 4 |
| <i>Quarto Semestre</i> | | 32 |
| História do teatro IV | Verbal-Linguística | 4 |
| Canto Para o Ator | Musical | 4 |
| Corpo e Movimento IV | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 |
| Poéticas da Voz IV | Verbal-Linguística | 2 |
| Teatro Brasileiro II | Verbal-Linguística | 4 |
| Interpretação II | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 |
| Direção Teatral I | Interpessoal e Visuoespacial | 4 |
| Dança Contemporânea II | Cinestésico-Corporal | 4 |
| Terceiro Ano | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | | 28 |
| Mímica I | Cinestésico-Corporal | 4 |
| Teoria do teatro I | Verbal-Linguística | 4 |
| Sonoplastia | Musical e Visuoespacial | 4 |
| Poéticas da Voz V | Verbal-Linguística | 2 |
| Corpo e Movimento V | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 |
| Interpretação III | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 |
| Dança Contemporânea III | Cinestésico-Corporal | 4 |
| <i>Sexto Semestre</i> | | 28 |
| Mímica II | Cinestésico-Corporal | 4 |
| Teoria do teatro II | Verbal-Linguística | 4 |
| Poéticas da Voz VI | Verbal-Linguística | 2 |
| Maquiagem e Caracterização | Visuoespacial | 4 |
| Corpo e Movimento VI | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 |
| Interpretação IV | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 |
| Dança Contemporânea IV | Cinestésico-Corporal | 4 |
| Quarto Ano | | |
| <i>Sétimo Semestre</i> | | 8 |
| Projeto Interpretação Teatral I | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 8 |
| <i>Oitavo Semestre</i> | | 8 |
| Projeto Interpretação Teatral II | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 8 |

Tabela 10 – Currículo USP

Ao longo dos oito semestres, o aluno entra em contato com várias disciplinas e pode desenvolver diversas inteligências, em especial a Cinestésico-Corporal e a Verbal- Linguística, conforme pode ser observado no quadro a seguir.

| Inteligências Trabalhadas - USP - Universidade de São Paulo - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral | 100% |
|--|------|
| Cinestésico-Corporal | 32% |
| Verbal-Linguística | 25% |
| Musical | 9% |
| Visuoespacial | 7% |
| Intrapessoal | 16% |
| Interpessoal | 11% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 11 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – USP

No curso da USP já temos uma maior preocupação com a Inteligência Musical, que corresponde a 9% do trabalho do ator ao longo do curso, ficando à frente até da Inteligência Visuoespacial, que está presente em 7% do curso. A Inteligência Musical possui disciplinas dentro do curso cujo foco principal é o desenvolvimento desta habilidade, como pode ser visto na ementa das disciplinas CORO 1 e CANTO PARA O ATOR:

CORO 1: Prática de canto. Técnica vocal. Percepção musical. Solfejo e leitura musical. Improvisação e criação musicais voltadas às necessidades do ator. Consciência corporal, ritmo e movimento. Aspectos pedagógicos do Coro.

CANTO PARA O ATOR: Prática individual de canto. Exercícios de técnica vocal (exploração e aperfeiçoamento). Execução de repertório solo, erudito e popular.

ETMB -Escola de Teatro Musical de Brasília

Localizada em Brasília e fundada em 2007, a *ETMB* possui três cursos de *Teatro Musical*, divididos de acordo com o nível dos estudantes (ETMB, 2012):

- Turma Avançada de *Teatro Musical*
- Turma Preparatória de *Teatro Musical*
- Turma Infanto-juvenil de *Teatro Musical*

O objetivo da Turma Avançada de *Teatro Musical* é formar artistas especializados em musicais para atuar profissionalmente no mercado brasileiro. Espera-se que os atores desenvolvam as habilidades de canto, dança e teatro simultaneamente e de forma completa, orientados por professores especializados em cada uma das áreas. O aluno tem quatro encontros por semana: uma aula individual de canto, onde é trabalhada individualmente a técnica de canto para o *Teatro Musical*; uma aula de Teoria Musical, onde são estudadas partes teóricas da música, desde sua história até requisitos técnicos de solfejo e leitura de partituras musicais; uma aula de sapateado, onde o aluno desenvolve a habilidade dessa dança peculiar do *Teatro Musical*; e uma aula coletiva aos sábados, de quatro horas de duração, contemplando uma hora de dança voltada para musicais, uma hora de teatro, uma hora de canto coral e uma hora com a presença dos professores de canto, de dança, de teatro, um pianista corpetidor e um regente, de modo a unificar todas as habilidades em performances de *Teatro Musical*.

| <i>ETMB - Escola de Teatro Musical de Brasília</i> | Inteligência Múltipla | Horas-aula |
|--|---|------------|
| Turma Avançada | | |
| <i>Semanalmente</i> | | 7 |
| Aula de canto individual | Musical | 1 |
| Dança voltada para musicais | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Teatro | Verbal-Linguística | 1 |
| Canto coral | Musical | 1 |
| Junção de teatro, canto e dança | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 1 |
| Sapateado | Cinestésico-Corporal | 1 |
| Teoria Musical | Musical | 1 |

Tabela 12 – Currículo ETMB

Tendo em vista que para fazer parte da turma Avançada de *Teatro Musical* o aluno precisa passar por uma audição de canto, dança e interpretação, a *ETMB* criou inicialmente a turma Preparatória de *Teatro Musical*, com o intuito de capacitar novos alunos para estarem aptos a fazerem parte da turma Avançada de *Teatro Musical*. Os alunos desse curso também fazem uma hora de aula de canto semanalmente, uma hora de sapateado e mais duas horas de aula em grupo, onde têm aula de coral, de teatro e de dança voltados para *Teatro Musical*. A escola possui ainda a turma Infanto-Juvenil de *Teatro Musical*, com três horas de aulas semanais em grupo, divididas em três modalidades: dança (técnica clássica), teatro e canto (técnica vocal e canto coral), contemplando crianças e jovens de oito a treze anos.

Considerando a análise das *Inteligências Múltiplas* e a minha experiência pessoal na escola desde 2007, pode-se dizer que o foco maior da *ETMB* se concentra nas Inteligências Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e na Inteligência Musical, sendo que o direcionamento da Inteligência Verbal-Linguística se encontra menos na parte da leitura e da escrita e mais na parte da fala e da escuta. Já as inteligências Interpessoal e Intrapessoal são trabalhadas de forma complementar, sem possuírem um foco específico durante o curso.

| Inteligências Trabalhadas - <i>ETMB</i> - Escola de Teatro Musical de Brasília– Avançado | 100% |
|--|------|
| Cinestésico-Corporal | 25% |
| Verbal-Linguística | 17% |
| Musical | 33% |
| Visuoespacial | 8% |
| Intrapessoal | 8% |
| Interpessoal | 8% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 13 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – ETMB

O curso também não possui uma programação semestral e não possui uma conclusão nem uma formatura, o que faz com que os alunos possam permanecer durante quantos períodos forem necessários. Pode ser considerado um curso técnico de continuidade e montagem de espetáculos de *Teatro Musical* e é um dos principais cursos formadores de atores de *Teatro Musical* no país, juntamente com a *4Act – Performing Arts*.

4Act - Performing Arts - Curso de Imersão em Teatro Musical

A *4Act Performing Arts* possui uma série de atividades para a formação e o aperfeiçoamento de *performers* que estão buscando desenvolver suas habilidades para o *Teatro Musical*. Fundada em 2009, a escola fica localizada na cidade de São Paulo e possui atualmente três cursos de *Teatro Musical* (4ACT, 2012):

- Curso de Imersão em *Teatro Musical*
- Curso Intermediário em *Teatro Musical*
- Curso Básico em *Teatro Musical*

O curso de Imersão em *Teatro Musical* acontece num período de dois anos de estudos, divididos em quatro módulos semestrais e mais quatro meses opcionais de estágio. Os módulos são divididos em vinte e duas horas-aula semanais, divididas da seguinte forma:

| <i>4Act - Performing Arts - Curso de Imersão em Teatro Musical</i> | Inteligência Múltipla | Horas-aula |
|--|--|--------------------------------------|
| Imersão | | |
| <i>Semestral</i> | | 22 horas-aula semanais ⁶⁷ |
| Técnica Vocal | Musical | |
| Coral | Musical | |
| Interpretação | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | |
| Improvisação | Cinestésico-Corporal | |
| Acting Your Song | Musical, Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística e Interpessoal | |
| Ballet Clássico | Cinestésico-Corporal | |
| Jazz Musical Theatre | Cinestésico-Corporal | |
| Introdução ao Sapateado Americano | Cinestésico-Corporal | |
| Consciência Corporal | Cinestésico-Corporal | |
| Mímica | Cinestésico-Corporal | |
| Clown | Cinestésico-Corporal | |
| Teoria Musical | Musical | |
| Análise de texto | Verbal-Linguística | |
| História do teatro | Verbal-Linguística | |
| Backstage | Visuoespacial | |
| Maquiagem | Visuoespacial | |
| Condução de Carreira | Intrapessoal e Interpessoal | |
| Disciplina e Postura Profissional | Intrapessoal e Interpessoal | |

⁶⁷ No caso da *4Act*, eles possuem uma grade horária de vinte e duas horas-aula semanais a cada semestre, com a quantidade de horas para cada disciplina variando semestralmente de acordo com o nível de cada turma.

| | | |
|--------------------|---|--|
| Audição | Intrapessoal e Interpessoal | |
| Stage Combat | Cinestésico-Corporal | |
| Figurino e Cenário | Visuoespacial | |
| Prática de Palco | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | |
| Estágio | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | |

Tabela 14 – Currículo 4Act

O curso de Imersão em *Teatro Musical* é voltado para quem está procurando se profissionalizar em *Teatro Musical*. Para pessoas sem nenhuma experiência, a escola oferece o curso Básico de *Teatro Musical* e para quem possui mais experiência, o curso Intermediário. Ambos os cursos possuem menos matérias que as oferecidas pelo curso de Imersão e buscam uma iniciação no trabalho de ator para o *Teatro Musical*. As matérias oferecidas pelos dois cursos são: Iniciação à Técnica Vocal, Iniciação ao Jazz e Iniciação à Interpretação (para ambos os níveis, sendo que o nível Intermediário conta ainda com aulas de Técnica Vocal com Jazz, Jazz com Interpretação e Interpretação com Técnica Vocal).

| | |
|---|------|
| Inteligências Trabalhadas - 4Act - <i>Performing Arts</i> - Curso de Imersão em <i>Teatro Musical</i> | 100% |
| Cinestésico-Corporal | 28% |
| Verbal-Linguística | 13% |
| Musical | 15% |
| Visuoespacial | 13% |
| Intrapessoal | 15% |
| Interpessoal | 18% |
| Lógico-Matemática | 0% |
| Naturalista | 0% |

Tabela 15 – Quadro Resumo – Inteligências Múltiplas – 4Act

Na 4Act, por também ser um curso direcionado para atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, o equilíbrio entre as *Inteligências Múltiplas* é maior, até mesmo com disciplinas que exploram várias habilidades simultaneamente, como pode ser analisado na ementa da disciplina *Acting Your Song*⁶⁸:

⁶⁸ *Acting Your Song* possui o nome em inglês para fazer uma analogia com a técnica de “atuar a sua canção” que existe nos EUA, especialmente trabalhada em *coachings* para audição dos atores-cantores-bailarinos para os musicais na *Broadway*.

Nas aulas de *Acting your Song* o aluno aprenderá a interpretar a canção. Hoje vemos em muitos espetáculos e montagens que alguns artistas cantam as músicas somente por cantar, e é aí que entra o *Acting your Song*: o aluno irá desenvolver técnicas de como pode “contar uma história com a música”, como desenvolver um contexto e interpretar a música de forma que esta chegue ao público de outra maneira. Nesta matéria serão realizados exercícios práticos com influência de todas as disciplinas do curso; é uma integração de técnica vocal, interpretação, consciência corporal, improvisação e análise de texto. Estudar a música em cada detalhe é muito importante, e *Acting your Song* unirá tudo aquilo que o aluno está aprendendo com a prática de interpretar a canção. Esta disciplina antecede as aulas de audição, ou seja, é o princípio básico e essencial de uma audição, onde nos 16 compassos deve-se mostrar todo seu potencial para a escolha dos produtores e diretores, e isto é feito neste processo de "contar a história".

Esta disciplina possui um foco no desenvolvimento da Inteligência Musical, da Cinestésico-Corporal, da Verbal-Linguística e da Interpessoal, de modo trabalhar em conjunto as diversas habilidades cognitivas desenvolvidas ao longo das outras disciplinas. Esta forma de se mesclar habilidades é um dos diferenciais que permitem ao ator-cantor-bailarino se especializar no treinamento para o *Teatro Musical*.

Análise comparativa entre os cursos analisados

Após realizar a pesquisa e o levantamento dos fluxogramas e das ementas das disciplinas dos cursos anteriormente citados dos EUA e do Brasil, montei o seguinte quadro resumo, compilando as informações das *Inteligências Múltiplas* trabalhadas em cada uma das instituições:

| Inteligência Múltipla | AMDA | NYU | UnB | USP | ETMB | 4Act | BDC |
|-----------------------|------|-----|-----|-----|------|------|-----|
| Cinestésico-Corporal | 23% | 37% | 20% | 32% | 25% | 28% | 67% |
| Verbal-Linguística | 29% | 25% | 20% | 25% | 17% | 13% | 0% |
| Musical | 14% | 4% | 2% | 9% | 33% | 15% | 17% |
| Visuoespacial | 0% | 0% | 18% | 7% | 8% | 13% | 0% |
| Intrapessoal | 17% | 19% | 20% | 16% | 8% | 15% | 17% |
| Interpessoal | 16% | 15% | 20% | 11% | 8% | 18% | 0% |
| Lógico-Matemática | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% |
| Naturalista | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% | 0% |

Tabela 16 – Inteligências Múltiplas – Análise comparativa entre os cursos analisados

Como pode ser observado pelo quadro acima, as *Inteligências Múltiplas* trabalhadas em cada uma das instituições estão diretamente relacionadas com as ementas das disciplinas e com o foco dado em cada curso. O país de origem de cada um dos cursos acabou se tornando indiferente para uma análise qualitativa, uma vez que os resultados obtidos em ambos os países estão diretamente relacionados com o direcionamento dado em cada uma dessas instituições e os números obtidos são similares em cursos com o mesmo direcionamento nos dois países.

Os cursos de Graduação em Artes Cênicas das universidades *NYU*, *UnB* e *USP*, cujo foco não é o *Teatro Musical*, possuem uma relação parecida com o desenvolvimento das Inteligências Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Interpessoal e Intrapessoal, sendo estas as inteligências mais trabalhadas ao longo de todos os cursos. Já o curso de Graduação da *AMDA*, cujo foco é o *Teatro Musical*, equilibra também o desenvolvimento da Inteligência Musical no decorrer do percurso, enquanto a *UnB*, cujo direcionamento do curso também se dá com o contato com a cenografia, iluminação e figurino, possui também um equilíbrio no trabalho da Inteligência Visuoespacial no decorrer dos semestres.

Com relação aos cursos técnicos analisados, eles possuem um equilíbrio diferenciado, especialmente por possuírem um foco diferente, apesar de todos estarem voltados ao *Teatro Musical*. A *ETMB* possui um cerne maior na Inteligência Musical, seguida das Inteligências Cinestésico-Corporal e Verbal-Linguística equilibradamente trabalhadas, enquanto a *BDC*, cujo foco maior é o desenvolvimento motor, possui a Inteligência Cinestésico-Corporal como eixo

principal do curso, seguido com menor frequência de trabalho das Inteligências Musical e Intrapessoal. O curso da *4Act* foi o que apresentou um maior equilíbrio no desenvolvimento de todas as inteligências, com exceção das Inteligências Lógico-Matemática e Naturalista, que não foram diretamente trabalhadas em nenhum dos cursos analisados.

Creio que o foco do curso é um fator determinante para se manter o equilíbrio entre as inteligências trabalhadas. Nos cursos de *Teatro Musical*, por mais que cada instituição dê um enfoque maior em uma determinada inteligência, percebe-se um equilíbrio e uma boa quantidade de horas voltadas para as Inteligências Cinestésico-Corporal, Musical e Verbal-Linguística. Já nas Universidades que não possuem o foco em *Teatro Musical*, a Inteligência Musical é muito pouco trabalhada e o equilíbrio fica nas Inteligências Cinestésico-Corporal e Verbal-Linguística. Com certeza outros fatores contribuem para a qualidade de um treinamento e de uma instituição, mas o equilíbrio entre o trabalho das específicas inteligências contribui consideravelmente para a qualidade e para o direcionamento que a instituição possuirá.

CONCLUSÃO E TRABALHOS FUTUROS

Desde a graduação, a questão relativa ao treinamento do ator de *Teatro Musical* tem rondado a minha jornada acadêmica e a minha vida profissional, uma vez que o foco do meu treinamento pessoal é o *Teatro Musical*. Neste trabalho, fiz um levantamento dos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos deste estilo teatral tanto no Brasil quanto nos EUA, tentando traçar um paralelo com as dificuldades encontradas principalmente pelos artistas brasileiros que buscam esta atividade.

Juntamente com a análise curricular dos cursos de Artes Cênicas e de *Teatro Musical* nos EUA e no Brasil, tracei um paralelo entre o desenvolvimento das habilidades do ator e o aprendizado por meio das *Inteligências Múltiplas*, de modo a analisar os treinamentos e o foco que é dado em cada instituição de ambos os países. A análise feita de todos os treinamentos foi positiva e os resultados me levaram a outros questionamentos, não mais relacionados à qualidade dos ensinamentos, mas com relação ao direcionamento que os cursos de artes estão dando em seus currículos e o que é exigido dos atores de *Teatro Musical* que buscam emprego no Brasil.

Outro questionamento que surgiu com este trabalho foi que o treinamento para o ator de *Teatro Musical* já existe no Brasil, embora em menor quantidade se comparado aos EUA, que já possuem uma tradição na produção de espetáculos desse estilo teatral. Entretanto, os cursos brasileiros ainda não atendem à demanda das técnicas exigidas dos atores-cantores-bailarinos durante os processos de audição que acontecem no país. Então onde estaria o problema dos treinamentos desses intérpretes de *Teatro Musical* no Brasil? Seria no alto custo desses treinamentos? Ou seria na pouca quantidade de instituições cujo foco sejam essas habilidades? Ou seria pela falta de tradição neste tipo de teatro no Brasil, o que leva ao pouco investimento tanto das instituições quanto dos atores-cantores-bailarinos?

Analisando os musicais que são montados no Brasil – tanto as remontagens da *Broadway* quanto os musicais autenticamente nacionais –, as habilidades exigidas dos atores muitas vezes são difíceis de serem encontradas em um único treinamento fechado. Então mais uma vez a questão relativa ao custo da preparação e da formação de um ator-cantor-bailarino de *Teatro*

Musical aparece em meus questionamentos: além dos próprios treinamentos especializados, o intérprete ainda precisa desembolsar mais dinheiro com cursos extras para desenvolver determinadas habilidades específicas?

Considerando o aumento do número de peças de *Teatro Musical*, não seria o momento de se estudar a possibilidade de criação de cursos Universitários ou até mesmo cursos técnicos gratuitos para possibilitar o treinamento dos atores-cantores-bailarinos, especialmente os de baixa renda, que já enfrentam inúmeras dificuldades para conseguir estudar e trabalhar? Ou da criação e disponibilização de bolsas de estudos nas instituições particulares visando à formação de qualidade desses profissionais? Além disso, outra sugestão de trabalho futuro a ser realizado seria a utilização da teoria das *Inteligências Múltiplas* para subsidiar discussões para a criação ou aperfeiçoamento de treinamentos de atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*, tanto de nível técnico quanto de nível superior, buscando entender e equilibrar o aprendizado das diversas cognições que são solicitadas desses profissionais. A elaboração de um currículo ou o melhoramento de alguns treinamentos já existentes a partir de discussões envolvendo as *Inteligências Múltiplas* poderia ser de vital importância para um maior aproveitamento e especialização do intérprete que deseja se especializar e desenvolver todos os aspectos que se espera de um profissional desta área.

No que diz respeito à associação do *Teatro Musical* com a *Obra de Arte Total* e a *Tragédia Grega*, além das semelhanças já traçadas entre esses estilos teatrais, deixo registrado a potencialização que a união das modalidades artísticas pode trazer ao público, proporcionando a imersão no espetáculo que está sendo apresentado, trazendo à tona a importância do diálogo entre as linguagens e da liberdade de se utilizar ilimitadamente as habilidades artísticas durante o processo de criação e apresentação, de modo a aprimorar e potencializar as habilidades e a comunicação da história com o público. Esta relação do *Teatro Musical* com a *Obra de Arte Total*, com a *Tragédia Grega* e com o ensino e aprendizagem por meio da teoria das *Inteligências Múltiplas* levam a possíveis trabalhos futuros que possam ser desenvolvidos a partir deste trabalho, envolvendo o treinamento dos atores-cantores-bailarinos de *Teatro Musical*.

Outro ponto que pode ser levado em consideração para trabalhos futuros é que *Teatro Musical* é um assunto academicamente pouco discutido e as referências bibliográficas ainda são escassas. Existem poucos livros nacionais que falam a respeito do treinamento do ator-cantor-

bailarino de *Teatro Musical* e a bibliografia em língua inglesa a que tive acesso descrevem formas e métodos de técnicas específicas e contextualizam a história do *Teatro Musical*, sem entrar em discussões mais profundas sobre as habilidades dos artistas desse estilo teatral. Então, aprofundar no treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical*, de modo a se reunir informações e gerar discussões sobre esse estilo e sobre a influência contemporânea que este tipo de espetáculo proporciona ao público é um tema que acredito que possa ser desenvolvido futuramente.

O preciosismo crescente solicitado das habilidades dos atores-cantores-bailarinos é outra questão que pode ser trabalhada para dar continuidade à esta pesquisa. Com escolas especializadas em prover treinamentos de *Teatro Musical* em crescimento no país – apesar de ainda serem poucas e não atenderem à grande demanda de profissionais que o mercado necessita –, o nível dos treinamentos tem aumentado e os atores-cantores-bailarinos já encontram treinamentos mais compatíveis com as necessidades de desenvolvimento das suas habilidades para o *Teatro Musical*. A preocupação com um alto nível técnico no desenvolvimento dessas habilidades me levou à percepção de outra questão que acredito ser de suma importância na contemporaneidade e que possa ser instrumento para a continuação deste trabalho: a utilização das novas tecnologias⁶⁹ durante os treinamentos dos atores-cantores-bailarinos e os resultados estéticos influenciados por esta utilização.

Durante o meu próprio treinamento e durante as inúmeras observações que fiz em minhas aulas e em minhas pesquisas, comecei a perceber o quanto o uso das novas tecnologias se faz presente atualmente e o quanto isso tem influenciado tanto a forma de se dar aula quanto de se estudar aspectos que antes eram trabalhados diretamente com um professor em particular. É uma possível pesquisa que pode ser desenvolvida a partir desta observação é justamente analisar quais são as influências, os pontos positivos e negativos do uso dessas novas tecnologias no

⁶⁹ Entende-se por novas tecnologias os dispositivos móveis utilizados durante os treinamentos para gravar as músicas, as aulas de canto, filmar as cenas e as coreografias que são passadas durante as aulas, gerando material que pode ser estudado individualmente em um momento posterior ao da aula dada. Como o uso de tecnologia é muito abrangente – como até mesmo uma iluminação de luz *led* no espetáculo teatral, o uso de projetores para criar ambientes ou microfones para amplificar a voz –, delimito como novas tecnologias os aparatos tecnológicos de uso pessoal, como celulares, gravadores, filmadoras e tablets, amplamente utilizados pelos atores-cantores-bailarinos durante suas aulas, para serem revistos e reutilizados nos estudos posteriores às aulas. Além disso, considero como novas tecnologias a utilização da internet para a realização de aulas de canto virtuais e até mesmo para ensinar coreografias e lecionar aulas de dança online, situações amplamente realizadas atualmente.

treinamento do ator-cantor-bailarino e o quanto isso se reverbera nos resultados estéticos, especialmente em se tratando do *Teatro Musical*, que exige um virtuosismo de seus profissionais e que se utiliza de diversas habilidades e modalidades artísticas para se chegar a um resultado estético de ampla aceitação e consumo do público contemporâneo.

Uma última sugestão de trabalho futuro seria estudar a questão de como a estética do *Teatro Musical* se adaptou e se modificou ao longo da história com relação aos aparatos tecnológicos que foram surgindo. Na época de Wagner, por exemplo, o ator da *Obra de Arte Total* tinha de ter uma potência muito grande na voz, a ponto de se sobressair ao som de toda uma orquestra. Com o surgimento do microfone amplificando a voz, o ator não precisa mais dessa potência muito grande na voz, uma vez que o microfone existe para contemplar essa função. Em compensação, com essa habilidade modificada, a extensão vocal do ator-cantor-bailarino passa a ser o foco do virtuosismo a ser alcançado. O modo potente de se dizer algo (“como dizer”) passa a ser substituído por uma preocupação com o que está sendo dito (“o que dizer”) com a inserção do microfone.

Conforme pode ser analisado, são inúmeras questões que podem ser trabalhadas a partir dessa pesquisa, especialmente devido à escassez de material bibliográfico que discuta sobre o *Teatro Musical* na contemporaneidade e do constante crescimento deste estilo teatral no Brasil, que leva à necessidade de se treinar profissionais qualificados para estarem atendendo a esta crescente demanda artística. Questões como as descritas acima me instigam e motivam a dar prosseguimento a esta pesquisa, buscando respostas ou caminhos para melhor entender o treinamento do ator-cantor-bailarino de *Teatro Musical* no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros e produções acadêmicas

- ADLER, Ronald B. e TOWNE, Neil. Comunicação Interpessoal. Editora LTC, Rio de Janeiro, 2002.
- ALVES, Marcos Antônio. O teatro como um sistema de comunicação. Trans/Form/Ação – vol.24 – n° 1, São Paulo, 2001.
- ANTUNES, Jair. Nietzsche e Wagner: caminhos e descaminhos na concepção do trágico. Revista Trágica: estudos sobre Nietzsche – vol.1 – n° 2, São Paulo, 2008.
- ARAUJO, Marconi. Belting Contemporâneo – Aspectos técnico-vocais para Teatro Musical e Música Pop. MusiMed, Brasília, 2013.
- BARBA, Eugênio e SAVARESE, Nicola. A Arte Secreta do Ator. Editora Hucitec, São Paulo-Campinas, 1995.
- BERTAZZO, Ivaldo. Cidadão Corpo – Identidade e Autonomia do Movimento. Summus Editorial, São Paulo, 1996.
- BROOK, Peter. A Porta Aberta. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2005.
- CAMPBELL, Linda; CAMPBELL, Bruce; DICKINSON, Dee. Ensino e Aprendizagem por meio das *Inteligências Múltiplas*. Editora Artmed, Porto Alegre, 2000.
- CARVALHO, Tânia. Charles Möeller e Cláudio Botelho - Os Reis dos Musicais. Imprensa Oficial, São Paulo, 2009.
- DAVINI, Silvia Adriana. Vocalidade e Cena: Tecnologias de Treinamento e Controle de Ensaio. Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto N° 15, Rio de Janeiro: Rioarte, 2002.
- DEER, Joe and DAL VERA, Rocco. Acting in Musical Theatre. Routledge, New York/London, 2008.
- EWEN, David. The Story of America's Musical Theatre. Chilton Company, Philadelphia/New York, 1967.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. Editora Nova Fronteira, São Paulo, 1995.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. Com os Séculos nos Olhos. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2006.

GARDNER, Howard. 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.

_____. Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences. Basic Books, New York, 1983.

GROUT, Donald; PALISCA, Claude. História da Música Ocidental. Lisboa: Gradiva, 1997.

KAMADA, Leticia Casella. Mashup: o que você vê é o que você ouve. Monografia de Graduação, Centro Universitário SENAC, São Paulo, 2010.

LIGNELLI, Cesar. Sons e Cenas: Apreensão e Produção de Sentido a Partir da Dimensão Acústica. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2011.

MAGALDI, Sábato. Panorama do Teatro Brasileiro. Global Editora, São Paulo, 1997.

_____. Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo. Brasiliense, São Paulo, 1984.

McWATERS, Debra. Musical Theatre Training. University Press of Florida, Florida, 2009.

MED, Bohumil. Teoria da Música. MusiMed, Brasília, 1996.

_____. Ritmo. MusiMed, Brasília, 1986.

MILLINGTON, Barry. Wagner: um compêndio. São Paulo: Jorge Zahar, 1995.

MUNDIM, Tiago Elias. A formação do ator no curso de Bacharelado em Interpretação Teatral do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. Monografia de Graduação, Universidade de Brasília, 2012.

_____. A Formação do Ator Brasileiro para o Teatro Musical. Monografia de Graduação, Universidade de Brasília, 2011.

- NEVES, Neide. Klaus Vianna – Estudos para uma Dramaturgia Corporal. Cortez, São Paulo, 2008.
- NIETZSCHE, Friedrich. O nascimento da Tragédia: Helenismo ou Pessimismo. Cia. das Letras, São Paulo, 1992.
- RENGEL, Lenira. Dicionário Laban. Annablume, São Paulo, 2005.
- ROMANO, Lúcia. O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico. Perspectiva, FAPESP, São Paulo, 2005.
- STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. Martins Fontes, São Paulo, 2001.
- _____. A preparação do ator. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 2000.
- _____. A criação de um papel. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1999.
- _____. A construção da personagem. Civilização Brasileira, Rio de Janeiro, 1998.
- SWADOS, Elizabeth. At Play – Teaching Teenagers Theater. Faber and Faber, New York, 2006.
- 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.
- VENEZIANO, Neyde. O teatro de Revista no Brasil. Editora da Unicamp, Campinas, 1991.
- VIANA, Rosane. Um Compositor Brasileiro na Broadway: A Contribuição de Heitor Villa-Lobos ao Teatro Musical Americano. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, 2007.
- VIEIRA, Sulian. O Corpo Ressoante: Voz, Palavra e Desejo em Cena. Revista do Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB, V.8 no. 2 julho/dezembro, páginas 9-17, Brasília, 2009.
- WAGNER, Richard. A Obra de Arte do Futuro. Antígona, Lisboa, 2003.
- WEDEKIND, Frank. O Despertar da Primavera. Editorial Estampa; Seara Nova, Lisboa, 1973.

Revistas e Websites

4ACT. 4Act - Performing Arts. <http://www.4act.art.br/performingarts/2012/imersao/grade-curricular.html> - acesso em maio de 2013.

ALL MUSICALS. All Musicals - Review, cast, song lyrics for any Broadway Musical. <http://www.allmusicals.com/> - acesso em outubro de 2012.

AMDA. American Musical and Dramatic Academy – College and Conservatory of the Performing Arts. <http://www.amda.edu/programs/musical-theatre/> - acesso em maio de 2013.

ANABOTAFOGO. Site Oficial de Ana Botafogo. <http://www.anabotafogo.com.br/> - acesso em novembro de 2013.

BACKSTAGE. Backstage.com - The most trusted place for actors to find career advice and casting information. <http://www.backstage.com/> - acesso em outubro de 2012.

BDC. Broadway Dance Center - New York City.

<http://www.broadwaydancecenter.com/training/bdctp/index.shtml> - acesso em maio de 2013.

ESCOLAWOLFMAYA. Wolf Maya - Escola de Atores.

<http://www.escoladeatoreswolfmaya.com.br> - acesso em novembro de 2012.

ETMB. ETMB - Escola de Teatro Musical de Brasília do Instituto de Música e Dança Claude Debussy. <http://www.claudedebussy.com.br/detalhesCurso.php?cod=13> - acesso em maio de 2013.

FUNARTE. FUNARTE - Fundação Nacional de Artes. <http://www.funarte.gov.br> - acesso em outubro de 2012.

IBDB. Internet Broadway Database. <http://www.ibdb.com> - acesso em outubro de 2013.

IMDB. Internet Movie Database. <http://www.imdb.com> - acesso em outubro de 2013.

IN NEW YORK MAGAZINE. In New York Magazine – Special Entertainment Issue. Morris Communications Company, Volume 12 number 6, New York, 2012.

M&B. M&B - Charles Möeller & Claudio Botelho. <http://www.moellerbotelho.com.br> - acesso em outubro de 2012.

NYC-TOURIST. New York City Tourist. <http://www.nyctourist.com/broadway-theater-history.htm> - acesso em maio de 2013.

NYU. New York University, Tisch School of the Arts.
http://gradacting.tisch.nyu.edu/object/courses_year_by_year.html - acesso em maio de 2013.

OFFBROADWAY. OffBroadway.com – The Official Online Home of Off-Broadway.
<http://www.offbroadway.com/> - acesso em outubro de 2013.

PLAYBILL. Playbill.com – The most comprehensive database of Broadway history.
<http://www.playbill.com> - acesso em abril de 2013.

R7. R7 – Portal de notícias online. <http://entretenimento.r7.com/blogs/teatro/2012/05/23/canto-desafinado-de-atriz-global-paloma-bernardi-gera-polemica-em-fame-o-musical> – acesso em abril de 2013.

T4F. T4F - Time For Fun. <http://www.t4f.com.br> - acesso em outubro de 2012.

UnB. Universidade de Brasília.

https://matriculaweb.unb.br/matriculaweb/graduacao/curso_dados.aspx?cod=680 - acesso em maio de 2013.

USP. Universidade de São Paulo.

<https://uspdigital.usp.br/jupiterweb/listarGradeCurricular?codcg=27&codcur=27221&codhab=501&tipo=N> e <http://www.eca.usp.br/departam/cac/interpretacao.html> - acesso em maio de 2013.

VEJA. Revista Veja: Artes & Espetáculos: São Paulo é um palco iluminado. Editora Abril, Edição 2275 - ano 45 – número 26, São Paulo, 2012.

ZIEG. Mr. Zieg - O Ponto de Encontro do Teatro Musical. <http://mrzieg.com> - acesso em novembro de 2013.

ANEXOS

Fluxogramas e ementas das disciplinas dos cursos

| NYU - New York University - Tisch School of the Arts - Graduate Acting Program | Nome Original | Inteligência Múltipla | Horas-aula | Ementa e Programa |
|--|----------------------|---|------------|--|
| Ano 1 | Year 1 | | | <p>The arc of training at Graduate Acting is a constantly evolving, but fully integrated, series of classes, based on the respective disciplines of Acting, Voice and Speech, and Movement. On any given day, students will experience all three disciplines and over the course of three years, students will have many of the same teachers, who are constantly ratcheting up the stakes and increasing the skill level demanded of their students. So, the arc of training provides an energetic balance between continuity and surprise, between assurance and obstacle, between confidence and challenge.</p> <p>The training not only provides for the students to learn from the teachers, but for the teachers to learn from their students. Every year, feedback from our students is incorporated into the evolution of our training.</p> <p>The specific classes for each year are described further by their individual instructors.</p> |
| Ano 1 - ATUAÇÃO | Year 1 Acting | | | <p><i>In your first year, what we are primarily concerned with is an invigorating mix of large playful release and minutely and rigorously observed behaviors.</i></p> <p><i>You spend time getting to know how your body, including your voice, imagination, and feelings are released through the elimination of tension/muscular holding.</i></p> <p><i>Scene study begins in the second semester of your first year. Acting teacher Richard Feldman defines the challenge:</i></p> <p><i>There are no ready formulas for acting; it is an art, not a science. The actors' talent and creativity and how and when it blossoms and flourishes is ultimately mysterious. Acting, however, is a craft as well as an art. The actor can acquire tools and practice techniques that can strengthen or deepen their instincts, imagination and creativity; technique serves the imagination.</i></p> |
| MUNDO DO ATOR | ACTOR'S WORLD | Verbal-Linguística | | <p>Actor's World (Janet Zarish, Head of Acting) You begin your time here with one of our seminal courses, "The Actors World." The work done in this class begins to create an ensemble through the exploration and celebration of the individual. We begin by making you aware of what you already hold inside – your own unique and individual story and life experience from which you will continue to draw. At the same time, the sharing and trust implicit in this kind of work begins the complex process of the creation of true collaboration as you begin your journey through the three years of your training.</p> |
| APROXIMANDO A PEÇA | APPROACHING THE PLAY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | | <p>In "Approaching the Play" the actor learns how best to absorb a script in advance of and during rehearsal. Our thesis is that each actor must decide where to put their time, energy, and imagination and intellect as they begins to inhabit the world of the play. We try to build not just a tolerance, but an enthusiasm for exploration in order for the actor not to jump to results or uninvestigated conclusions.</p> |
| JOGOS | GAMES | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | | <p>Games (Danielle Skraastad) Over the years, Theatre Games has become a kind of tradition at NYU. During the first year of classes, a sense of playfulness is fostered through techniques developed by Paul Walker and others. A foundation of curiosity and boldness is built and students learn to listen to their creative instincts as an aid to</p> |

| | | | |
|----------------------|-----------------|---|--|
| | | | dissolving self-judgment. The course culminates in a series of open classes viewed by the faculty. Created in a bare room and out of nothing more than found objects/furniture, the work is entirely conceived and performed by the first year class. |
| ESTUDO DA CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | <p>Scene Study (Richard Feldman)</p> <p>In Scene Study in the 2nd semester of the first year, through scenes and occasionally through exercises and improvisations, the class works towards the following goals:</p> <ul style="list-style-type: none"> -to develop a sense of process -to live in the moment on stage -to practice living off your partner -to be able to understand and live through the events of a scene -to develop the habit of playing actions -to enhance the range of imagination and expression -to identify and overcome bad habits -to reduce self consciousness of the need to "perform" -to provide for each other an atmosphere of risk-taking and relating -to help the actor discover their blocks and barriers -to explore different aspects of personality which are normally subdued -to develop the NEED to speak -to combat anticipation -to find release of impulse and temperament -to discover what stirs the imagination -to develop the ability to make informed and imaginative choices -to allow the work to be personal, exploratory, reaching for truth, revealing everything. |
| TEXTO | TEXT | Verbal-Linguística | <p>Text (Lisa Benavides)</p> <p>Taking the work of Approaching the Play directly into scene work allows the actor an opportunity to assimilate all of the details discovered around the table into the experience of performance in the studio. We emphasize sharing space with scene partners, developing the need to speak, and developing a way to listen actively. Well-acted scenes move forward propelled by a fully transitive approach to what a character wants and how they get it. To that end, we pursue a technique that makes absolutely practical use of an actor's every decision, bit of research and imaginative risk.</p> |
| FERRAMENTAS 1 | TOOLBOX 1 | Verbal-Linguística | <p>Toolbox 1: Observation and Physicality (Mark Wing-Davey, Chair of Graduate Acting & Scott Illingworth)</p> <p>An observation class. The actors are given a set of categories including things like 'people who work with their hands', 'someone over 70', and 'someone with strong religious or political beliefs different from your own'. They are then tasked with finding a person who fits that category, interviewing them about their life (without the aid of a recorder) for up to an hour. After the interview they write down what they looked like, every detail about their clothing, posture, etc., and what they said. Then the student is interviewed as that character in front of the class. Anything they don't know they improvise. Thus the exercise is one of embodying another but has a large amount of creativity.</p> <p>Toolbox is co-taught with Scott Illingworth who lends his eye as a movement teacher to the observation work. In addition, Scott spends the semester taking the students through a series of exercises built to investigate habitual patterns of physical/psychological/emotional behavior that manifest in their work. This, coupled with the observations, serve as a laboratory to begin investigating how to more fully live in the physicality of a character while understanding what in one's own physical life is difficult to abandon.</p> |
| O "AGORA" DO "ENTAO" | THE NOW OF THEN | Verbal-Linguística | <p>The Now of Then (Larry Maslon, Associate Chair)</p> <p>"The Now of Then" is a three-semester course intended to give students both a historical and cultural perspective to a variety of different theatrical styles as well as a practical methodology for researching a role. Being an actor is a little like being a time traveler--who else gets to go back to a different land, a different time, a different culture--and live in it? One of the world's great actors, John Gielgud, once defined style as "knowing which play you're in," but theatrical style is also simply the behavior of a given culture. "Now of Then" helps students to recognize cultural difference (and cultural dissonance) between "then" and "now" in a way that they can use for any play in any production. Our</p> |

| | | | |
|---------------------------|--------------------------------|----------------------|---|
| | | | beginning work in Year One focuses on the world of New York City in 1937 by using three plays (Golden Boy, Stage Door, and Little Ham) to investigate the specific observable world of the Depression. By using this seminal time period as a practicum, we create a working vocabulary of “now” for entering and researching different “thens”. |
| <i>Ano 1 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 1 VOICE AND SPEECH</i> | | |
| CANTO | SINGING | Musical | <p>Singing (Deb Lapidus, Head of Voice and Speech) Our goal is to find a path to a more expressive, open self through singing.</p> <p>The focus is on the physical feeling of singing and in tapping into the body’s wisdom in giving self-direction.</p> <p>We explore various areas of the vocal mechanism to build awareness of our instrument. How do we use ourselves? Which habits are helpful? Which get in our way? How can we develop a focus and awareness that leads us to vocal and physical release?</p> <p>We do exercises that help vocal coordination: These exercises focus on lips, tongue, jaw soft palate, breath, placement and resonance. We work on a relaxed engagement of the body so that there is a consistency and balance in the voice. This is done first through lip trills and humming and then through various vowel sounds and vowel/consonant combinations. Thru these exercises we develop a warm up.</p> <p>The other aspect of first year singing is the song study/text work.</p> <p>How can an actor best use him/herself to bring a song to life? We focus on text, story, imagery, relationship, place, the character’s wants and needs. The actor, thru the clues of the composer and lyricist, must embody why the music is the inevitable place to reveal that particular story. We focus on material from the musical theatre and standards from the great American songbook.</p> |
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística | <p>Voice (Beverly Wideman) Rarely does one get the opportunity to relax, discover and utilize one’s real voice, with its three and one half to four octave range. That discovery happens in my Voice Class. It is not a singing class or a speech class. It is a vocal freeing process based on the Linklater Voice Technique Training, which incorporates the Feldenkrais Method®, yoga stretching techniques, and Zen thinking applications. For the first year you learn and practice exercises to help you relax, align your spine, release deeply for breath, and speak on your real, true, ‘natural’ voice. Your natural voice will become the basis from which all of your character voices will be built and all of the nuances and subtleties of your character’s intentions and emotions will be released. It will also release vocal stress for your singing class and increase flexibility and agility for your speech class.</p> |
| DISCURSO | SPEECH | Verbal-Linguística | <p>Speech (Deb Hecht) Speech in the first year focuses on awareness and development of the musculature involved in spoken language, as well as the difference between spoken and written language. The International Phonetic Alphabet (IPA) is used as a tool for defining sounds and is learned via ear training, facial muscle development, and written homework. The most important part of speech, the actual application to poetry, Shakespeare, and other texts begins in the second half of the first year.</p> |
| <i>Ano 1 - MOVIMENTO</i> | <i>Year 1 MOVEMENT</i> | | |
| MOVIMENTO / MÁSCARA | MOVEMENT/MASK | Cinestésico-Corporal | <p>Movement & Mask (Jim Calder, Head of Movement) Transformation the way an individual sees the world and moves in it is essential in the building of a body and mind that can work beyond it’s own habits. The teaching of movement involves more of a relaxing of our social and intellectual control systems than a learning of new material, it is re-visiting our physical, primal response to external stimuli, trading our social selves for our reptilian brain. This process is a two-year endeavor, it is great fun to watch but rather daunting to experience. This is accomplished through</p> |

| | | | |
|------------------------|----------------------|-------------------------------------|---|
| | | | <p>exercises that put an individual in a variety of playful situations.</p> <p>A sense of play is a sharpening of imaginative belief in a given situation. Play is the interplay between opposites, fear and excitement, power and weakness, desire and pain. The ability of an actor to tolerate living on the cusp of opposites - never settling into a state, is the goal of these exercises. By experiencing a number of imaginative places of essential human conundrums, an actor begins to develop a faith in their ability to handle greater extremes of belief and desire.</p> <p>The first year is geared toward observation, imagination and listening. The work centers around situations that demand giving over to the essential rhythms and desires of animals then creating characters that embody the physical and intellectual research. Mask work allows a person to explore their own inherent physical expressivity and develop methods of adapting that behavioral movement.</p> |
| CIRCO | CIRCUS | Cinestésico-Corporal | <p>Circus (Hovey Burgess)</p> <p>At New York University the wedding of theatre training and circus techniques is a marriage that is as old as the Tisch School of the Arts itself. At a wedding, the bride traditionally wears something old, borrowed, blue, and new. (1.) Something Old. That could be me. I have taught circus techniques every year since the program began in 1966. I took off one semester in 1973, when I taught at Ringling Bros. and Barnum & Bailey Clown College, and I took off one semester in 1980, when I was circus choreographer for the motion picture POPEYE, starring Robin Williams in the title role. I am so old that some other faculty members were once students of mine: Giovanna Sardelli, Beverly Wideman, and Janet Zarish. (2.) Something Borrowed. That could be any of the multicultural circus skills that I teach: ball juggling borrowed from 11th dynasty ancient Egypt; plate spinning borrowed from ancient China; trapeze borrowed from 19th century France; or rola-bola borrowed from 20th century Brazil. (3.) Something Blue. That could only be what Zelda Fichandler, our former chair, called my ribald sense of humor. If you laugh, or smile, you will probably be less tense / more relaxed, and the work will go better. (4.) Something New. That could be you. Every year we are looking for a few talented new people to train for the professional theatre.</p> |
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal | <p>Alexander Technique (Vincent Agustinovich, Mona Stiles, Kim Jessor)</p> <p>The first semester introductory class explores the "use" of ourself, and how our "use" in any activity is informed by our acquired habits. Since most habits are unconscious, the student's awareness is highlighted by visual observations from the teacher and from the other students. By the use of a subtle hands-on technique by the teacher, students can become aware of unnecessary, and peculiar neuromuscular "attitudes" that are employed in the pursuit of a particular movement or activity. Principles, and the "language" of the Alexander Technique are explored in the context of discussion, activities, and some one-on-one tutorials with each student. The class is taught in a small group setting, usually 4 students per class.</p> <p>After the introductory semester with Vince, you will have weekly 1/2 hour individual tutorials with either Kim or Mona. They teach the basic elements of the Alexander work: chair work, table work, walking, breathing, becoming more aware of your psychophysical habits and how they affect your acting. They appear in certain classes to do hands-on work and collaborate with singing and acting teachers to incorporate Alexander principles throughout the curriculum. Later in the first year, you will begin to apply the Alexander work to your Chekhov and Shakespeare projects.</p> |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | <p>Yoga (Annie Piper)</p> <p>In the first year we focus on exploring the breath and how it can aid in a sensation of opening up your body. We work on recognizing your physical and mental habits - patterns of holding, establishing a foundation for safe and effective asana (physical) practice. Our goal is learning to recognize what gets between you and a focus on the present moment.</p> |
| DANÇA AFRO-BRASILEIRA | AFRO-BRAZILIAN DANCE | Cinestésico-Corporal | <p>Dance: Afro/Brazilian (Fernanda Mello Dos Santos)</p> <p>The Orixas Movement dance is based on the movements of Orixas, "goddesses" from the Candomble religion that represent different energies in nature. Each Orixá has its</p> |

| | | | | |
|-----------------------|------------------------|----------------------|--|---|
| | | | | specific rhythm, dance, chant and energy. They are associated with energies like wind, water, fire, hunters, and warriors, and this is incorporated by the dancer and communicated through the dance. The students explore different emotions and techniques through the dance. |
| AÇÃO FÍSICA | PHYSICAL ACTIONING | Cinestésico-Corporal | | Physical Actioning (Scott Iltingworth) This class continues the physical work begun in Toolbox 1, moving away from observation of your individual habits (and that of other specific individual people) and towards the dynamics of physical/psychological habit in ensemble, scene work, and action. We use a series of exercises specifically meant to demand a continuous full-body engagement in the work. They aim to strengthen your capacity to act on impulse and illuminate the corners where you hide, the tricks you use, the tools you use to avoid, and what opens you fully to the space, your partner, and the given circumstances. The result is an improved awareness of habitual patterns in engaging with ensembles, partner(s), and text, a courageous physical engagement to meet any demand, and an expanded knowledge and curiosity about how to widen your palate of available actions. |
| DANÇAR | DANCE | Cinestésico-Corporal | | Dance: Beginning Tap (Michael Raines) Focusing on rhythm and coordination, the basic elements of tap technique are introduced. |
| MOVIMENTO PARA ATORES | MOVEMENT FOR ACTORS | Cinestésico-Corporal | | Movement for Actors (Maija Garcia) Movement for Actors explores the body as an instrument of infinite potential. We focus first on the internal experience to develop awareness of physical alignment, and to open the channels of breath- the origin of movement- with techniques derived from Yoga and Qi Gong. The next step is building core strength, flexibility, and balance. Modern and contemporary movement exercises then create energetic momentum, and we direct this momentum by locating the source of initiation. Floor work and partnering is emphasized to develop an organic relationship with gravity and sharing weight. You will be challenged to articulate the spine, float in suspension, fall and recover, and move with a better balance of effort and ease. Free improvisation is used to construct movement phrases, allowing for a connection of breath and body, in rhythmic coordination, to describe intention with physical action. Finally, we integrate storytelling by building a vocabulary of gestures that illustrate specific ideas, to sharpen physical intelligence and expand your capacity for expression through movement. |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal | | Combat (J. Steven White) Our goals are to acquire a skill and a technique necessary for stories of high actions and to improve eye to hand coordination. Combat asks the actor to take and own space. In year one, second semester, the first five weeks concentrate on learning to simulate physical actions such as but not limited to slapping punching kicking and falling. After spring break we begin working on scenes of violence from plays movies and books. At the end of the semester, we film the work and take our summer break. |
| GESTOS PSICOLÓGICOS | PSYCHOLOGICAL GESTURES | Cinestésico-Corporal | | Psychological Gesture (Joanna Merlin) In the first year, I teach a seven-day intensive workshop in the Michael Chekhov technique, connecting body, mind and imagination, focusing on Psychological Gesture. |
| Ano 2 | Year 2 | | | The second year of training represents the transition from technique to application. Hopefully, we will have (sensitively) stripped away the habits you brought into school as First Year students, and now you can work together as an ensemble with a shared vocabulary. Your skills and applications are brought to a new level: “beats” in Scene Study will take a leap into the craft and objectives of an entire scene; you will be introduced to the technique of speaking Shakespeare and verse; you will move from hand-to-hand combat to armed combat and so forth. This is a busy and intense year, but full of opportunity and experience, much of it fully integrated with your production and project work. |
| Ano 2 - ATUAÇÃO | Year 2 Acting | | | |

| | | | |
|---------------------------|--------------------------------|---|---|
| FERRAMENTAS 2 | TOOLBOX 2 | Verbal-Linguística | <p>Toolbox 2 (Mark Wing-Davey, Chair of Graduate Acting) Effectively this class covers two major exercises. One is The Choreography of Everyday Life. The other is Actioning. In The Choreography of Everyday Life, the actor takes 90 seconds of an activity you do alone (i.e. brushing their teeth, taking a shower) and scores it exactly to 90-second segments of Bartok's string quartet number 4. This is an exercise I've used many times in rehearsal and in preparing for difficult technical work. You perform it both when we can hear it in the room and while listening through earphones. The standards of accuracy, motivational rigor, and believability that you would expect in everyday acting still apply in this exercise. It gives the actor a real sense of achievement and also allows her or him to understand experientially that they must, and are in fact able to, act equally well under the severest of external technical restrictions.</p> <p>Actioning is a technique I introduce (and that I use in rehearsal) where the actor has to find a transitive verb that indicates what each character is trying to do to the other person. This leads both to textural clarity (which is a good thing) and also a refreshing lack of self-regard in the actor. It raises the importance of the interchange above that of the behavior of the individual to the importance of the work itself.</p> |
| ESTUDO DE CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | <p>Scene Study - Semester 1 (Richard Feldman) Scene Study in first semester of the 2nd year continues the work of the previous semester as you continue the journey from "I know that" to "I know how." You are asked to go further and deeper--imagine more, reveal more-- by working on the great works of the masters of modern drama: Ibsen and Chekhov.</p> <p>Scene Study - Semester 2 (Janet Zarish, Head of Acting) The second semester of your second year of actor training begins with a focus on language. By engaging with the writing of Shaw and Shakespeare, you will begin to take full ownership of dense and challenging text; learning how to make it personal, specific and active. We are concerned with meshing craft with the "passion of ideas." That is - dense text can be brilliantly crafted, beautifully personal and have a heightened sense of truth and meaning that transforms the written word on a page into a vivid and universal experience. This work emboldens you to enter any style of language – from Jacobean and Restoration, to our most intensely language based modern playwrights.</p> |
| O "AGORA" DO "ENTAO" | THE NOW OF THEN | Verbal-Linguística | <p>The Now of Then (Larry Maslon, Associate Chair) After mastering basic research techniques and a vocabulary of discussing cultural behavior, the class moves to Chekhov and Ibsen, in order to integrate scene work from acting class with this deeper external circumstance. In the second semester, we move to Shaw, Wilde, and Coward; then Brecht, and a variety of styles related to other scenes in class and in production. All of this work is meant to supplement and complement your work on stage and in class. In addition to screening films and interviewing guests, we do at least one class trip per semester: to the Metropolitan Museum of Art, to the Frick Collection, and to high tea at some elegant hotel (essentially for Shaw and Wilde!).</p> |
| <i>Ano 2 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 2 VOICE AND SPEECH</i> | | |
| CANTO | SINGING | musical | <p>Singing (Deb Lapidus, Head of Voice and Speech) Here our goal is to continue to work on and master vocal issues and exercises learned in year one, for increased flexibility and expressivity. Warm ups will include more complex vocalizing patterns and more focus on support. We will work on and explore specific areas of the voice that are gender based. More specific work is also done on the world of the song. The hope is that the student should be able to fully realize a song as a singing actor.</p> <p>This year includes a Cabaret performance, so there is also focus on the physical elements of sung storytelling. In the second semester, students are encouraged to work on material that is contemporary.</p> |

| | | | |
|--------------------------|------------------------|----------------------|--|
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística | <p>Voice (Scott Miller) Since we are together for the last two thirds of your vocal training during your second and third year, we integrate voice with movement, emotional life, will and character. We work from the premise that behavior and sound is an extension of the character's experience. That sound, when not manipulated by preconceived ideas or the actor's habitual tendencies, will carry on it the character's inner expression. Simply put, the voice will carry the work - both work done and clues to the work yet to be done.</p> <p>In the first semester we continue the work begun in the first third of training, to free the voice..which means, through a series of exercises we identify where the body/mind tends toward tension and contraction in order to protect itself through habitual unconscious behavior. Once identified, new pathways are offered. A slow progression of a more complicated workload is entered into in order to expose habitual grabbing and end gaming.</p> <p>Next we explore, through text in heightened circumstances, any tendencies towards manipulations and holding. I work with the student individually both in class and in private tutorials to move the voice into a more forward and supported position. During this semester we work a lot on back sound or 360 degree sound - the ability to be heard and understood equally no matter which direction you are standing. Finally, we begin the process of integration. We work on the ability to speak, breathe, and do a physical activity while in intention in a recognizably human way. Through the introduction of scene work we work on the ability to take two years of voice/breath training into the art of acting. This final stage is very meticulous hands on work aimed at getting to what we "really" do when we act, when we let go of a vocal or movement focus.</p> |
| DISCURSO | SPEECH | Verbal-Linguística | <p>Speech (Deb Hecht) Speech in the Second Year continues the development of basic sounds, more in-depth work on such advanced speech as difficult consonant combinations, rapid rate of utterance, cognate blends and their relationship to voice, vocal support, and voiced vs. unvoiced consonants. More individual attention is paid to one's native sounds which may need more variation in usage. There is more constant application of the technical aspects to texts such as Greek plays, Shakespeare, Chekhov, Restoration plays, contemporary poetic works, and political speeches.</p> |
| TÉCNICAS DE VOZ | TECHNIQUES OF VOICE | Verbal-Linguística | <p>Techniques of Voice (Shane-Ann Younts) In the Techniques of Voice and Text classes, my goal is to develop the actors' voices so that they are flexible, versatile and strong. The techniques that are taught include exercises to clarify ideas, to sustain thoughts, to build speeches, to express contrasting or parenthetical ideas, and to convey a point of view. I believe that the more technique an actor has the stronger will be her/his ability to create a living, complex, fascinating character. The students in the graduate acting program agree because they are always interested in finding ways to bring a life off of the printed page so that it can live in the audience's minds and hearts. To do this is, indeed, an exciting and noble way to spend one's life.</p> <p>Because I coach both of the Spring Year 2 shows, I use that time to help the actors see how the class room work translates into a production. I find these coaching sessions extremely important and illuminating (I learn a lot about them and they learn a lot about how the techniques can free them as actors).</p> |
| <i>Ano 2 - MOVIMENTO</i> | <i>Year 2 MOVEMENT</i> | | |
| MOVIMENTO / MÁSCARA | MOVEMENT/MASK | Cinestésico-Corporal | <p>Movement & Mask (Jim Calder, Head of Movement) The second year focuses on styles of theater such as Commedia Dell 'Arte and Melodrama which are incorporated into the scene study class that is working on Ibsen.</p> <p>The class works on the standard elements common to most training programs, masks, animal studies, improvisation, Commedia Dell 'Arte, and the creation of theater using literature. I do not "teach" these elements, I use them to expand the neuronal circuitry of expressivity.</p> |

| | | | |
|------------------------|---------------------|-------------------------------------|---|
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal | <p>Alexander Technique (Vincent Agustinovich, Mona Stiles, Kim Jessor) You switch tutorial teachers at the beginning of Year 2 and continue with weekly tutorials. Throughout the year we provide Alexander support on all your projects; we come to rehearsals, observe, give you tutorials and notes. The emphasis is on how to apply the Technique to the challenges of creating a character, and the warm up, rehearsal and performance situation. You will work with Kim, Mona and Vince.</p> <p>After these two semesters of private tutorials with Mona and Kim, you'll meet with Vince again in the spring of Year 2. This class is taught with a mixture of group sessions and private tutorials. Here, amongst other activities, we use monologues and scenes as the backdrop for exploring your "use". Performance, like any other activity comes full of acquired habits. What you have learned previously in relatively passive activities will now be applied to this potentially more stressful situation. The emphasis here is on the continual awareness of your body in action, moment-to-moment – developing the ability to recognize when one's being is fixed in a state of anticipation – a state that removes one from the experience of "the moment". And by the same token, to be aware of the experience of the entire "self" participating in the moment; this is really the heart of communication.</p> |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal | <p>Combat (Steve White) Beginning the first semester of the second year we rehearse for five weeks and then show the work to the entire school in a demonstration of fisticuffs skills. The rest of semester one second year we focus on learning the Renaissance rapier techniques which will create realism and safety in the fight scenes we create in the second semester second year. In the second semester second year each student picks a partner and, with the help of the coaches, they begin staging as scene which requires the use of weapons. At the end of the second semester second year the scenes are filmed for review before the summer break.</p> |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | <p>Yoga (Annie Piper) In year two we focus on confronting fear and risk through more challenging poses - more inversions. Pushing through old patterns/habits. Letting go of needing to be comfortable. Discovering stamina and physical ferocity. Learning to release into your creative flow without catching yourself.</p> |
| DANÇA | DANCE | Cinestésico-Corporal | <p>Dance: Advanced Tap, Partnering, and Styles (Michael Raine) Focusing on more advanced technique and choreography, tap progressions and combinations are taught and rehearsed moving towards the goal of dance performance. In addition, the elements of lead and follow are explored and practiced primarily using waltz, foxtrot, swing and tango. In the second semester the dances popular throughout history are taught and rehearsed. The class starts with minuet and moves forward through styles such as Shakespearean rounds, Charleston, twist, funk, music theater, country line dancing and hip hop.</p> |
| Ano 3 | Year 3 | | <p>In the final year of training, we work to tie together all the strands of your training to prepare you to enter the professional world. To this end, there's an increased emphasis on individual tutorial work, specialized dialect work, and coaching in connection with productions. Important classes include working with some of the best teachers in New York to help you begin taking charge of business affairs and learning how to audition, as well as your many options in the world of theatre, film and television. There are additional workshops to broaden your sense of collaboration, including a unique and essential class at the Public Theater, taught in tandem by Oskar Eustis and Suzan-Lori Parks. You also have the opportunity to work on-camera with experienced professionals as well as students from the NYU Graduate Film Department. In addition, there is on-going selection and preparation for your final scenes for your showcase presentations in Los Angeles and New York.</p> |
| Ano 3 - ATUAÇÃO | Year 3 Acting | | |

| | | | |
|-----------------------------------|------------------------------|--|--|
| FERRAMENTAS 3 | TOOLBOX 3 | Verbal-Linguística | <p>Toolbox 3 (Mark Wing-Davey, Chair of Graduate Acting) This is a class I teach occasionally. It is a development of the work I did with Anna Deaveve Smith on the technique of Verbatim Theatre. The actors are asked to go get short (two to three minute) interviews, which they record and then speak along to while listening to the interview via headphones. This is further developed into recordings of conversations where two or more actors share the playback device and others can watch the interaction as it takes place and translate the qualities and nature of those conversations to interactions/dialogue in their other work. I also include speeches of ideas where the actor has to pick some kind of political or instructional speech to make sure they can deliver meaning without being over-reliant on character quirks. I also occasionally add in Audition Hit Squad where an actor is given a couple of sides to prepare, regardless of their day to day schedule, with only two or three days notice has a ten minute audition with a theater or TV casting director and then receives feedback.</p> |
| ESTUDO DE CENA | SCENE STUDY | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | <p>Scene Study (Janet Zarish, Head of Acting) Scenes in the first slot of this semester are tailored to each actor's individual needs at this point in the training. Scene assignment is specific and diagnostic, chosen to stretch the actor in those areas where attention is most required; some of these might include language, transformation, size, or an open expressiveness through heart, mind or body.</p> <p>After being stretched in every way imaginable, we bring you back to yourselves. The final scenes you are assigned are chosen from the current New York Broadway, Off-Broadway, Downtown seasons, and you are cast to type, playing the kinds of roles in contemporary plays you will be stepping into once you graduate. You have come full circle.</p> |
| COLABORAÇÃO PÚBLICA PARA O TEATRO | PUBLIC THEATER COLLABORATION | Intrapessoal e Interpessoal | <p>Public Theater Collaboration (Lisa Benavides, Oskar Eustis, Suzan-Lori Parks) This class, unique to students of the Graduate Acting Program, involved the basic vocabulary of collaboration among actors, writers, directors, and designers on new material. Students attend a weekly session held at the Public Theater, under the guidance of Artistic Director Oskar Eustis, which folds in students of the Dramatic Writing Program of NYU, supervised by Suzan-Lori Parks. New works are created, changed, evolved, and critiqued in a workshop environment and working relationships are forged.</p> |
| ATUANDO PARA A CÂMARA | ACTING FOR THE CAMERA | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | <p>Acting for the Camera (Joanna Merlin) In the fall semester of the third year, we work exclusively on auditioning for the camera, using film and television material. The auditioning technique is based on my book, "Auditioning: An Actor-Friendly Guide".</p> |
| AUDIÇÃO | AUDITION | Intrapessoal e Interpessoal | <p>Audition (Rosemarie Tichler) The primary goal of the Audition Technique Class, given in the 3rd year of training, is to demystify the audition process. We begin work with a "mock" casting session where the students are the auditors: the directors, producers or casting directors who make the decisions. The students experience first hand what "they" are looking for and it serves as a context for the work which follows. Each student is given a new side (scene or monologue) to prepare for each class. They garner experience with a wide variety of playwriting styles and develop skills on how to prepare for and approach cold readings and auditions. They learn to bring the formidable acting skills and techniques they have acquired and re-think and re-focus them for the audition process. Work is also done in helping students choose and develop classical and contemporary monologues for an audition process.</p> <p>In the second semester, the class prepares the graduating actor for the Actor Presentations, the showcase event that is held each spring in New York City and Los Angeles. This event officially introduces them to the profession as it is attended by Casting Directors, Agents and Managers who work in theater, film, television, and commercials. Work is also done in this semester to help students choose and develop classical and contemporary monologues for general auditions.</p> |

| | | | |
|---------------------------|--------------------------------|--|--|
| CARREIRA | CAREER | Intrapessoal e Interpessoal | Career (Joanna Merlin) In the spring semester of the third year, I facilitate the Career Class designed to prepare student for entering the profession. Our guests include panels of agents and casting directors; an audition workshop in theater and TV with professional casting directors; and a commercial auditioning workshop. In addition, we hold six workshop sessions with professional film and television directors and casting directors. Previous guests include Bob Balaban, Michael Mayer, Kevin Bacon, Daniel Swee (Lincoln Center Casting Director), and Meg Simon (VP Casting Time Warner TV). |
| <i>Ano 3 - VOZ E FALA</i> | <i>Year 3 VOICE AND SPEECH</i> | | |
| VOZ | VOICE | Verbal-Linguística | <p>The first semester third year is focused on the Art of Full Integration and Application. We increase the load the brain must deal with, both physically and mentally while attempting to stay as tension free and expansive as possible in the breath and voice. We begin working on bigger sound in bigger spaces and theaters - the focus here is to keep the integrity of intention in the voice while fulfilling the demands of bigger spaces. Students have the opportunity, through work on a character, to develop a vocal choice that fits the natural progression of their rehearsal process. We meet for private tutorials in order to tweak any adjustments that need be made and emerge with a few daily exercises to focus on for the individual's unique needs. Text wise, we explore some non-traditional ways of memorizing text that encourage an integration of the words into the process that are more a kin to the way we habitually, on a day to day basis, deal with language as humans.</p> <p>During this final semester we meet less frequently and more in the realm of coaching. By this time, you have created your way of working and little attention is given to altering the choices you've made. The focus is more on pure coaching, a more sterile approach you might receive out in the professional world. Simple adjustments, specific direction - often given for the sole purpose of seeing if you are supple enough to adjust accordingly. We work exclusively in a large theater space.</p> |
| DIALETOS | DIALECTS | Verbal-Linguística | Speech in the Third Year is concentrated solely on dialects and accents. Certain dialects are studied by the entire class, using the IPA and including non-native English sounds not studied in depth up to this point in the training. The focus shifts to the necessary parts of learning dialects, including vocal placement, rhythm, inflection, overall music, and vowel and consonant shifts. At least half of the semester is devoted to students working in teams to research and apply a dialect or accent which they then teach to the class, using the principles learned earlier in Dialects class. |
| TÉCNICAS DE VOZ | TECHNIQUES OF VOICE | Verbal-Linguística | In the Techniques of Voice and Text classes, my goal is to develop the actors' voices so that they are flexible, versatile and strong. The techniques that are taught include exercises to clarify ideas, to sustain thoughts, to build speeches, to express contrasting or parenthetical ideas, and to convey a point of view. In Year Three, all of the technical exercises are connected to their acting training when each student works on monologues from Shakespeare's plays. We work to combine acting with the voice work and with the techniques they have learned. This work is definitely advanced and the students are ready for this step and eager to embrace it. Although these exercises use Shakespeare, everything they learn can be applied to anything from a voice over, to a TV sitcom script, to a monologue from, August Wilson or Chekov, to a film script. |
| COMÉDIA MUSICAL | MUSICAL COMEDY | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | This is a unique class, which combines skills learned during Years One and Two (singing, phrasing, character, style) and brings them together by exploring the fearless, presentational, often outrageous world of musical comedy. Deb Lapidus and Larry Maslon collaborate, drawing on their respective backgrounds (singing and history of musical theatre). Students are given solos and duets taken from the best material in musical comedy (from songwriters such as Cole Porter to Mel Brooks; shows such as On The Town to Spamalot) and learn the technical skills of characterization, timing, risk-taking and listening to a partner. Even students who aren't gearing toward a career in the musical theatre field |

| | | | | |
|------------------------------|------------------------|-------------------------------------|--|---|
| | | | | learn about filling an outsize role and committing to large idea in a presentational style. Frequently, the students present their work informally to the rest of the school at the end of the semester. |
| <i>Ano 3 - MOVIMENTO</i> | <i>Year 3 MOVEMENT</i> | | | |
| COMBATE | COMBAT | Cinestésico-Corporal | | Beginning the first semester of the third year we revive the scenes and rehearse them for realism safety and to blend the acting with the physical. At the end of the first semester third year we present the scenes to the entire school at a demonstration of weapon-based scenes. |
| YOGA | YOGA | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | | The third year continues your physical practice, but adds emphasis on seated meditation and grounding. Trusting silence. Trusting stillness. Finding your center. Preparation for "real life". What is your internal "home base" as a trained actor? Breath work leans toward triggering 'relaxation' effect. |
| TÉCNICA DE "ALEXANDER" | ALEXANDER TECHNIQUE | Cinestésico-Corporal | | YR 3 includes continued production support by the Alexander faculty. There is a deepening emphasis on using the process to find fresh creative non habitual choices for characterization. |

| AMDA - American Musical and Dramatic Academy - Bachelor of Fine Arts - Musical Theatre - Four-Years Degree Program | Nome Original | Inteligência Múltipla | Horas-aula Total: 121 | Ementa e Programa |
|--|------------------------------------|--|-----------------------|---|
| Primeiro Ano | First Year | | | <p>PROGRAM DESCRIPTION</p> <p>Our intensive four-year degree program integrates comprehensive artistic training in acting, musicianship and dance, providing you with a well-rounded education and foundation in theatre craft and history.</p> <p>At <i>AMDA</i>, we believe a stage performer must perform. Our culture is built around Performance Immersion, and from day one, you will find unrivaled performance opportunities both in and out of the classroom. Over the course of your four years, you'll also enhance and refine your performance technique through an intensive curriculum that focuses on both foundational and advanced concepts in acting, musicianship and dance, including Critical Studies courses designed specifically for the performing artist.</p> <p>Finally, upper-level courses that focus on career preparation, networking, audition techniques and entrepreneurship will help you to navigate the industry and apply all of this training as a working stage actor.</p> |
| <i>Primeiro Semestre</i> | <i>First Semester</i> | | 15 | |
| Escrita em Inglês | English Composition | Verbal-Linguística | 3 | Balancing the requirements of standard written English with subject matter that is relevant to the performing artist, this course will help students achieve confidence and competency in the written word. Students will learn how to create a focused and unified thesis, compelling content and supporting details. Students will also study a variety of rhetorical and organizational modes, grammar and mechanics, and accepted formats and documentation. |
| <i>Teatro Musical I: Técnicas</i> | Musical Theatre I: Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3,5 | This course will introduce students to “The Approach to a Song,” a practical, step-by-step method to develop essential skills to integrate acting and singing techniques. The method, the foundation for students’ Musical theatre study at <i>AMDA</i> , integrates both coursework and performance application. The repertoire for the course includes music from 1975 to present day. |
| Técnicas de <i>Teatro Musical</i> no Cinema | Musical Theatre Techniques on Film | Verbal-Linguística | 1 | In this companion course to musical Theatre I, students will explore the importance of musical theatre history and research as it applies to their performances and approach to a song. During the course, students will view a variety of film clips and listen to narration that includes work of outstanding performers and interviews with writers, producers and historians. |
| Atuação I: Fundamentos | Acting I: Foundations | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 3,5 | Students will bring to life characters and stories within a given text. Through life-study observation and improvisation techniques, students will actualize natural human behavior within rehearsed scenes. Techniques for demonstrating the “who, where, when and what” in role preparation will be developed. The goal is to develop performances that are infused with passion, dedication and respect. |
| Dança e Movimento para o Ator I | Dance and Movement for the Actor I | Cinestésico-Corporal e Interpessoal | 1 | The focus is on the development of physical awareness, flexibility, and precision as it relates to movement for the stage. Exercises will include work on spatial relationships, posture, rhythmic accuracy, and stamina. |
| Ballet | Ballet | Cinestésico-Corporal | 1 | <p>Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment</p> <p>Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |

| | | | | |
|--|--|--|------|--|
| Musicalidade I | Musicianship I | Musical | 1 | This course is designed to help students understand and translate musical values from the page to the stage. Based on prior musical training, students are placed in the appropriate performance level. Students are trained in the fundamentals of notation, keys and musical terminology. More advanced students examine harmony, musical structure, melody shapes and relationships of words to music. |
| Voz Individual: Fundamentos | Individual Voice: Foundations | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |
| | | | | |
| <i>Segundo Semestre</i> | <i>Second Semester</i> | | 15,5 | |
| História do <i>Teatro Musical</i> | History of Musical Theatre | Verbal-Linguística | 3 | This course is a select, yet comprehensive study of the American musical Theatre covering the time period of 1875-1943 which includes the dawning of the Golden Age of musical Theatre. |
| <i>Teatro Musical II: Estilos</i> | Musical Theatre II: Styles | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3,5 | The repertoire and focus of study in this course includes styles of musical theatre from 1875-1975, such as Gilbert and Sullivan, Vaudeville, Operetta, The Jazz Age, Tin Pan Alley, and the emergence of plot-driven musicals from Showboat on. Students will prepare and perform the material in the proper style of the period in which the musical was written, while approaching the material with relevance to the modern audience. (Prerequisite: musical Theatre I) |
| Estilos de <i>Teatro Musical</i> no Cinema | Musical Theatre Styles on Film | Verbal-Linguística | 1 | This companion course to Musical Theatre II provides a thorough overview of the history of the American musical theatre from 1875-1975. From minstrelsy, vaudeville, burlesque and revue, to the Golden Age of musical theatre and modern-day “poperetta” and the rock musical, the course explores the history of the musical theatre through lecture, discussion and multi-media recordings. (Prerequisite: musical Theatre Techniques on Film) |
| Técnicas de Atuação | Acting Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 2 | This course is designed to create a supportive, committed, professional and creative environment in which students strive to master acting techniques. Building on the work from Acting I, students refine techniques for portraying human behavior through believable characterization. In addition, students engage in sensory work, trust and improvisation exercises, and other methods of freeing the imagination. (Prerequisite: Acting I) |
| Produção de Voz e Fala I: Fundamentos | Voice Production and Speech I: Foundations | Verbal-Linguística | 2 | Students will be trained in a series of practical exercises, including relaxation, breath, production of tone, range of voice, elongation of breath and tone, and clarity of speech. These exercises assist in developing healthy, natural and careersustaining vocal technique, and help students fully realize the potential and variety in their own voices. |
| Dança e Movimento para o Ator II | Dance and Movement for the Actor II | Cinestésico-Corporal e Interpessoal | 1 | This course continues the work initiated in PED. Students will focus on continuing to develop physical awareness, flexibility and precision. Work will expand to other dance forms that may include polka, waltz, partnering, court dance and country dance. (Prerequisite: Dance & Movement for the Actor I) |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 | BALLET Dance: Ballet – 1 credit DNB151 / DNB153 / DNB155 Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment. TAP Dance: Tap – 1 credit DNT151 / DNT153 / DNT155 Beginner – This course is a beginning exploration into rhythms and steps basic to the art form of tap dancing. Training includes musicality and performance skills as well as techniques. Students acquire an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course will continue tap technique training |

| | | | | |
|-------------------------------------|--|--|------|--|
| | | | | <p>with increased attention placed on musical phrasing and the use of space. More emphasis will be placed on increasing tap vocabulary and performing duet and solo work. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Advanced – This course offers advanced tap training with a greater emphasis upon perfecting tap technique and performance skills. An emphasis will be placed on relating to music, space and style. Students develop an advanced awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>JAZZ</p> <p>Dance: Jazz – 1 credit DNJ151 / DNJ153 / DNJ155</p> <p>Beginner – This course is an introduction to the fundamental mechanics of movement in the jazz style. Emphasis will be placed on the development of jazz techniques, performing skills and spatial relationships. Students develop an awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Intermediate – This course offers a continuation of jazz technique training with increased attention placed on phrasing and the use of space. Students acquire an increased awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Advanced – This course offers advanced jazz training with a greater emphasis upon perfecting jazz technique and style. Performance skills and audition skills are highlighted. Students develop an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |
| Musicalidade II | Musicianship II | Musical | 1 | Each student continues the development of musicianship skills at his/her own level in order to understand music more deeply, communicate it more effectively to audiences and bring it to life easily from the page. Students work in tonal patterns using solfège and explore rhythm patterns and meter through chanting and movement. Students will study other topics including song form, note identification, and major and minor modes. (Prerequisite: Musicianship I) |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |
| | | | | |
| Segundo Ano | Second Year | | | |
| <i>Terceiro Semestre</i> | <i>Third Semester</i> | | 15,5 | |
| Escrita Criativa | Creative Writing | Verbal-Linguística | 3 | This course offers performing artists a dynamic workshop in which to explore, develop, structure and present their written expression. By reading inspired examples of creative written works and comparing the fundamental structures and styles of various texts, such as personal narratives, short stories, poetry, non-fiction, theatre scripts and screenplays, students will write and present their own material based on a variety of formats. (Prerequisite: English Composition for the Actor) |
| <i>Teatro Musical III: Cenas</i> | Musical Theatre III: Scenes | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3,5 | Students will work with scene partners and explore various scenes featuring duets, trios and small groups. Students will learn how to make the author's voice come alive in structure and characterization and how to make the transition from speaking to singing in an honest and believable way. A director, choreographer and a musical director work together with the students to prepare a final project for a live audience. (Prerequisite: musical Theatre II) |
| Atuação II: Estudo de Cena | Acting II: Scene Study | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 3,5 | In this fundamentalscene study course, students will explore how to physically incorporate truthfulness, economy, specificity and spontaneity into their performance. Students will grow as performers; they will learn how to take risks while also maintaining simplicity and appropriateness in acting choices. Students will continue to apply acting techniques and expand their performance skill set while working with selections from 20th-century American drama. (Prerequisite: Acting I) |
| Produção de Voz e Fala II: Técnicas | Voice Production and Speech II: Techniques | Verbal-Linguística | 1,5 | Students are introduced to diphthongs and the 13-vowel scale. Students will be trained in vocal exercises with simple and combined consonants, as well as introduced to the use of rhythm in verse. As students continue to focus on relaxation as the basis for healthy, productive and impulsive vocalization and speech, they will master the Standard American Pronunciation (SAP) dialect for use with classic texts. (Prerequisite: Voice Production and Speech I) |

| | | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|---|-----------|--|
| Atuando para a Câmera I | Acting for the Camera I | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 | This course explores fundamental methods and techniques for acting in film. Students are introduced to the vocabulary used in the industry. Through scene study and monologue work on-camera, students will also learn how to hit a mark, work within a frame, play according to the size of shot, understand continuity and match their own performance from one angle to another. |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 | <p>BALLET Dance: Ballet – 1 credit DNB151 / DNB153 / DNB155 Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> <p>TAP Dance: Tap – 1 credit DNT151 / DNT153 / DNT155 Beginner – This course is a beginning exploration into rhythms and steps basic to the art form of tap dancing. Training includes musicality and performance skills as well as techniques. Students acquire an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course will continue tap technique training with increased attention placed on musical phrasing and the use of space. More emphasis will be placed on increasing tap vocabulary and performing duet and solo work. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment. Advanced – This course offers advanced tap training with a greater emphasis upon perfecting tap technique and performance skills. An emphasis will be placed on relating to music, space and style. Students develop an advanced awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>JAZZ Dance: Jazz – 1 credit DNJ151 / DNJ153 / DNJ155 Beginner – This course is an introduction to the fundamental mechanics of movement in the jazz style. Emphasis will be placed on the development of jazz techniques, performing skills and spatial relationships. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course offers a continuation of jazz technique training with increased attention placed on phrasing and the use of space. Students acquire an increased awareness and control of posture and body alignment. Advanced – This course offers advanced jazz training with a greater emphasis upon perfecting jazz technique and style. Performance skills and audition skills are highlighted. Students develop an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |
| <i>Quarto Semestre</i> | <i>Fourth Semester</i> | | <i>15</i> | |
| Anatomia Cinética para o Ator | Kinetic Anatomy for the Actor | Cinestésico-Corporal | 3 | Students will gain a fundamental knowledge and understanding of human skeletal and muscular anatomy, as well as basic concepts of exercise physiology and leverage. These lessons will be complimented by a movement lab in which students will gain a greater sense of physical coordination and awareness. Students will learn to refine their characterization skills and the physical aspects of their performances. |
| Exploração Criativa | Creative | Verbal- | 3 | History of International Cinema – 3 credits |

| | | | | |
|--|---|--|-----|---|
| | Exploration | Linguística | | CE202 Important currents of world cinema, emphasizing European schools, will be explored along with connections to filmmakers from Africa to India. While highlighting important directors, the course is structured around world cinema's thematic and stylistic inheritance; movements such as Expressionism, Surrealism, Poetic Realism, Neo-Realism and the French New Wave (including its connection to Post Modernism), may be considered. |
| Atuação III: Estudo de Cena Avançada | Acting III: Advanced Scene Study | Verbal- Linguística, Cinestésico- Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 3,5 | This upper-level acting course offers students an in-depth approach to scene study. Students will work to commit fully to a character's environment and physicality by analyzing and performing monologues from modern plays, duet scenes (from Shakespearean to modern), and group scenes in the American realistic genre. Through cultivating a greater sense of independence, power and expressiveness, students will work to create honest and compelling moments on stage. (Prerequisite: Acting II) |
| <i>Teatro Musical IV: Harmônicos</i> | Musical Theatre IV: MT Harmonics | Verbal- Linguística, Cinestésico- Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 | Designed to prepare students for professional musical theatre auditions, the class focuses on performance skills needed to succeed in today's job market. Selection of a broad range of repertoire, and preparing a book of usable material for all styles and genres of musical theatre auditions will be the goal for each student. A mock audition may be presented for faculty and invited industry guests. (Prerequisite: musical Theatre III) |
| Produção de Voz e Fala III: Técnicas Avançadas | Voice Production and Speech III: Advanced Techniques | Verbal- Linguística | 1,5 | Training continues in Standard American Pronunciation with an emphasis placed on breath connection and tone placement. This semester culminates in group and individual projects in which students explore texts through various exercises designed to allow greater freedom of vocal expression. |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal- Linguística e Musical | 1 | |
| | | | | |
| Terceiro Ano | Third Year | | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | <i>Fifth Semester</i> | | 15 | |
| Dramaturgia e Roteiro | Playwriting and Screenwriting | Verbal- Linguística | 3 | This course is designed to explore the fundamentals of Playwriting and Screenwriting while allowing students to develop their skills in creating compelling characters, dialogue and plot. This course will survey the basic elements of dramatic structure and the parallels and differences between the two art forms of playwriting and screenwriting. (Prerequisite: English Composition for the Actor) |
| Raízes do teatro | Theatre Roots | Verbal- Linguística | 3 | <p>Masterpieces of Greek and Roman Drama – 3 credits TR105 By embarking upon an intellectual odyssey through the ancient world this course will examine the Greek and Roman playwrights whose works initiated Western drama by reconstructing the cultural milieu where these great dramatists lived and wrote. Through discussion and text analysis, students will also explore period audiences, staging trends and technology, along with the role of theatre in society. Theatre Roots: Inception – 3 credits TR108</p> <p>This humanities course provides an artistic, intellectual, historical, sociopolitical and overall cultural context for the major playwrights and theatrical traditions. Significant dramatists are studied and numerous works from Egyptian Ritual of 2500 BCE to the Spanish Golden Age of 1640 CE are read, discussed and analyzed; the cultural framework of each period is examined. Film and video clips display performance traditions as well as theatre architecture, make up, costuming and performance styles. Oral presentations and attendance at play performances supplement the coursework. Theatre Roots: Theatre History II – 3 credits TR109 In this course, students will trace the development of contemporary Western theatre by examining dramatic texts from 19th century realism to the present. Emphasis is placed on the influence of Ibsen, Chekhov, and Strindberg. Students will explore the conventions of each period, compare acting styles, and analyze the role of politics, economics, and philosophy in developing theatre.</p> |

| | | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|--|---|---|
| Preparação para Audição | MT: Audition Preparation | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 | Designed to prepare students for professional musical theatre auditions, the class focuses on performance skills needed to succeed in today's job market. Selection of a broad range of repertoire, and preparing a book of usable material for all styles and genres of musical theatre auditions will be the goal for each student. A mock audition may be presented for faculty and invited industry guests. (Prerequisite: musical Theatre III) |
| Monólogos | Monologues | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 | With an emphasis on building a "repertoire" of audition material, students will develop varied and contrasting monologues; texts may range from classical to contemporary, comedic to tragic. (Prerequisite: Acting III) |
| Atuando para a Câmera II | Acting for the Camera II | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 | This course explores playing to the camera, shooting out of sequence and blocking for film and television. Emphasis is placed on truthful acting within the medium of the camera. Students will spend time both in front of the camera and behind it, working with actual film and television scripts from multiple genres and formats. The course will include live tapings of selected scenes and monologues. (Prerequisite: Acting for the Camera I) |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 | <p>BALLET Dance: Ballet – 1 credit DNB151 / DNB153 / DNB155 Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> <p>TAP Dance: Tap – 1 credit DNT151 / DNT153 / DNT155 Beginner – This course is a beginning exploration into rhythms and steps basic to the art form of tap dancing. Training includes musicality and performance skills as well as techniques. Students acquire an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course will continue tap technique training with increased attention placed on musical phrasing and the use of space. More emphasis will be placed on increasing tap vocabulary and performing duet and solo work. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment. Advanced – This course offers advanced tap training with a greater emphasis upon perfecting tap technique and performance skills. An emphasis will be placed on relating to music, space and style. Students develop an advanced awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>JAZZ Dance: Jazz – 1 credit DNJ151 / DNJ153 / DNJ155 Beginner – This course is an introduction to the fundamental mechanics of movement in the jazz style. Emphasis will be placed on the development of jazz techniques, performing skills and spatial relationships. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course offers a continuation of jazz technique training with increased attention placed on phrasing and the use of space. Students acquire an increased awareness and control of posture and body alignment. Advanced – This course offers advanced jazz training with a greater emphasis upon perfecting jazz technique and style. Performance skills and audition skills are highlighted. Students develop an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |

| | | | | |
|---|-------------------------------------|--|----|---|
| Workshop: Entendendo a "Indústria" do <i>Teatro Musical</i> | Industry Workshop | Intrapessoal e Interpessoal | 1 | Students will gain a foundation for the "business" of acting. Included will be valuable information regarding agents, managers, unions, casting directors and other practical business aspects of a career in the performing arts. Headshots/resumes, interviews, auditions, mailings and cold readings will also be explored. |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |
| | | | | |
| <i>Sexto Semestre</i> | <i>Sixth Semester</i> | | 15 | |
| Raízes do teatro | Theatre Roots | Verbal-Linguística | 3 | <p>Masterpieces of Greek and Roman Drama – 3 credits TR105 By embarking upon an intellectual odyssey through the ancient world this course will examine the Greek and Roman playwrights whose works initiated Western drama by reconstructing the cultural milieu where these great dramatists lived and wrote. Through discussion and text analysis, students will also explore period audiences, staging trends and technology, along with the role of theatre in society. Theatre Roots: Inception – 3 credits TR108 This humanities course provides an artistic, intellectual, historical, sociopolitical and overall cultural context for the major playwrights and theatrical traditions. Significant dramatists are studied and numerous works from Egyptian Ritual of 2500 BCE to the Spanish Golden Age of 1640 CE are read, discussed and analyzed; the cultural framework of each period is examined. Film and video clips display performance traditions as well as theatre architecture, make up, costuming and performance styles. Oral presentations and attendance at play performances supplement the coursework. Theatre Roots: Theatre History II – 3 credits TR109 In this course, students will trace the development of contemporary Western theatre by examining dramatic texts from 19th century realism to the present. Emphasis is placed on the influence of Ibsen, Chekhov, and Strindberg. Students will explore the conventions of each period, compare acting styles, and analyze the role of politics, economics, and philosophy in developing theatre.</p> |
| "Cabaret" - Criação e Execução | Creating and Performing Cabaret | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 3 | Students explore and combine a variety of performance skills to create their own cabaret experience. Crafting of special material, patter, character development, musical arrangements, microphone technique, song selection and marketing are all part of the process. (Prerequisite: musical Theatre IV) |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 2 | <p>BALLET Dance: Ballet – 1 credit DNB151 / DNB153 / DNB155 Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment. TAP Dance: Tap – 1 credit DNT151 / DNT153 / DNT155 Beginner – This course is a beginning exploration into rhythms</p> |

| | | | | |
|-------------------------------------|--------------------------------------|--|---|---|
| | | | | <p>and steps basic to the art form of tap dancing. Training includes musicality and performance skills as well as techniques. Students acquire an awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Intermediate – This course will continue tap technique training with increased attention placed on musical phrasing and the use of space. More emphasis will be placed on increasing tap vocabulary and performing duet and solo work. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Advanced – This course offers advanced tap training with a greater emphasis upon perfecting tap technique and performance skills. An emphasis will be placed on relating to music, space and style. Students develop an advanced awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>JAZZ Dance: Jazz – 1 credit DNJ151 / DNJ153 / DNJ155</p> <p>Beginner – This course is an introduction to the fundamental mechanics of movement in the jazz style. Emphasis will be placed on the development of jazz techniques, performing skills and spatial relationships. Students develop an awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Intermediate – This course offers a continuation of jazz technique training with increased attention placed on phrasing and the use of space. Students acquire an increased awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Advanced – This course offers advanced jazz training with a greater emphasis upon perfecting jazz technique and style. Performance skills and audition skills are highlighted. Students develop an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |
| Combate em Cena I: Desamardo | Stage Combat I: Unarmed | Cinestésico-Corporal | 3 | <p>Stage Combat I: Unarmed – 1.5 credits SC100 Students will be introduced to the concentrated study of basic and advanced unarmed stage combat techniques. The focus of study will be to develop the students' awareness of body, movement and partnering, as well as the safe and effective techniques to create a process from which to execute a choreographed unarmed fight scene.</p> <p>Stage Combat II: Single Sword – 1.5 credits SC180 Students will be introduced to the art of single swordplay through the mechanics and techniques of footwork and choreography, as well as the history and development of the Western European Rapier. Through the continued study of the basic principles of stage combat, students will train to develop the concentration and focus required to execute a dramatic moment of illusionary violence with the sword. (Prerequisite: Stage Combat I)</p> |
| Técnicas de Audição para TV & Palco | Audition Technique TV & Stage | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 1 | Students will learn how to effectively and professionally present themselves at auditions. Techniques for effective cold readings and call-back experiences will also be included. Using a wide cross-section of scripts, students will participate in a series of simulated audition experiences. (Prerequisite: Acting III) |
| Musicalidade Avançada: Solfejo | Advanced Musicianship: Sight Singing | Musical | 1 | Focusing on specific exercises and techniques that integrate previous coursework in musicianship, students at the advanced level will examine music theory and sight-seeing. Students will study tonal patterns using solfège and explore rhythm patterns and meter through chanting and movement. Students also develop skills in vocal transcription through hearing and identification (Prerequisite: Musicianship II) |
| Técnica de "Alexander" | Alexander Technique | Cinestésico-Corporal | 1 | A practice for more than 100 years, and beloved by performing artists of all disciplines, the Alexander Technique is a practical educational method that teaches awareness and prevention of unnecessary and harmful muscular tension in the body. The technique promotes ease and efficiency of movement, enhanced balance and coordination, improved vocal and respiratory functioning, and a more reliable sensory perception. |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: | Verbal- | 1 | |

| | | | | |
|----------------------------------|-------------------------------------|---|----|---|
| | Technique | Linguística e Musical | | |
| Quarto Ano | Fourth Year | | | |
| <i>Sétimo Semestre</i> | <i>Seventh Semester</i> | | 15 | |
| Empreendedorismo nas Artes | Entrepreneurship in the Arts | Intrapessoal e Interpessoal | 3 | The purpose of this course is to help each student achieve an individualized understanding of entrepreneurship. Students will learn how to create new artistic ventures, as well as have the opportunity to envision a career in (or related to) the arts based upon their own creative and professional interests. In addition to other assignments, students will be expected to complete a Project Portfolio, including a business plan, project budget and plan of action. |
| Personagens e Leituras | Roles and Readings | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 3 | Students will choose material from musical theatre productions of the 20th - and 21st - centuries and study its historical relevance. Students will then stage their material in a creative workshop manner. Students will have the opportunity to add new material to their already extensive repertoires. (Prerequisite: musical Theatre IV) |
| Atuando para a Câmera III | Acting for the Camera III | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Interpessoal e Intrapessoal | 2 | Devoted to developing an advanced understanding of on-camera acting techniques, this course will include acting as it relates to commercials, computer-generated imagery and advanced scene work. Expanding on the vocabulary used in previous semesters' work, this course will utilize more complex camera shots, equipment, character work and professional best practices involved with acting for the camera. (Prerequisite: Acting for the Camera II) |
| Técnicas Avançadas de Atuação | Advanced Acting Techniques | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Intrapessoal e Interpessoal | 1 | Bringing a heightened awareness of all previous training, students will discover new acting techniques while continuing to master those previously explored. These techniques will assist the actor in achieving more focused, detailed and nuanced characterizations. (Prerequisite: Acting III) |
| Dança: Ballet, Sapateado ou Jazz | Dance Elective: Ballet, Tap or Jazz | Cinestésico-Corporal | 1 | <p>BALLET Dance: Ballet – 1 credit DNB151 / DNB153 / DNB155 Beginner – This course is an introduction to the fundamentals of ballet technique and vocabulary. Emphasis is placed on learning the elementary positions, characteristics and movements of this highly stylized art form. Students develop an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course is a continuation of ballet technique training with an emphasis upon increasing technical proficiency, performance skills and aesthetics. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment Advanced – This course offers advanced ballet training with a greater emphasis upon perfecting technique, performance skills, ballet vocabulary and varied styles. Students acquire an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> <p>TAP Dance: Tap – 1 credit DNT151 / DNT153 / DNT155 Beginner – This course is a beginning exploration into rhythms and steps basic to the art form of tap dancing. Training includes musicality and performance skills as well as techniques. Students acquire an awareness and control of posture and body alignment. Intermediate – This course will continue tap technique training with increased attention placed on musical phrasing and the use of space. More emphasis will be placed on increasing tap vocabulary and performing duet and solo work. Students develop an increased awareness and control of posture and body alignment. Advanced – This course offers advanced tap training with a greater emphasis upon perfecting tap technique and performance skills. An emphasis will be placed on relating to music, space and style. Students develop an advanced awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>JAZZ Dance: Jazz – 1 credit DNJ151 / DNJ153 / DNJ155 Beginner – This course is an introduction to the fundamental mechanics of movement in the jazz style. Emphasis will be</p> |

| | | | | |
|---|------------------------------------|------------------------------|-----------|--|
| | | | | <p>placed on the development of jazz techniques, performing skills and spatial relationships. Students develop an awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Intermediate – This course offers a continuation of jazz technique training with increased attention placed on phrasing and the use of space. Students acquire an increased awareness and control of posture and body alignment.</p> <p>Advanced – This course offers advanced jazz training with a greater emphasis upon perfecting jazz technique and style. Performance skills and audition skills are highlighted. Students develop an advanced awareness and control of effective posture and body alignment.</p> |
| Combinações de Dança para <i>Teatro Musical</i> | Musical Theatre Dance Combinations | Cinestésico-Corporal | 1 | The dance program offers weekly classes in jazz, ballet, tap, and theatre dance. Training includes work on the body in space as it relates to other dancers and to the stage. Emphasis is placed on the development of professional attitudes and conduct as well as taking and responding to direction. The student is placed in beginning, intermediate, or advanced classes according to skill level in each discipline. |
| Combate em Cena II: Espada | Stage Combat II: Single Sword | Cinestésico-Corporal | 3 | <p>Stage Combat I: Unarmed – 1.5 credits SC100</p> <p>Students will be introduced to the concentrated study of basic and advanced unarmed stage combat techniques. The focus of study will be to develop the students' awareness of body, movement and partnering, as well as the safe and effective techniques to create a process from which to execute a choreographed unarmed fight scene.</p> <p>Stage Combat II: Single Sword – 1.5 credits SC180</p> <p>Students will be introduced to the art of single swordplay through the mechanics and techniques of footwork and choreography, as well as the history and development of the Western European Rapier. Through the continued study of the basic principles of stage combat, students will train to develop the concentration and focus required to execute a dramatic moment of illusionary violence with the sword. (Prerequisite: Stage Combat I)</p> |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |
| <i>Oitavo Semestre</i> | <i>Eighth Semester</i> | | <i>15</i> | |
| Exploração Criativa | Creative Exploration | Verbal-Linguística | 3 | <p>History of International Cinema – 3 credits CE202</p> <p>Important currents of world cinema, emphasizing European schools, will be explored along with connections to filmmakers from Africa to India. While highlighting important directors, the course is structured around world cinema's thematic and stylistic inheritance; movements such as Expressionism, Surrealism, Poetic Realism, Neo-Realism and the French New Wave (including its connection to Post Modernism), may be considered.</p> |
| Indústria e Networking | Industry and Networking | Intrapessoal e Interpessoal | 3 | This final semester course is designed to fortify all previous training and empower the new artist with abundant resources for entering the professional entertainment work force. Included will be valuable exploration of: headshots, resumes, business cards, reels, on-line presence, contact database and a portfolio of audition material. (Upper level standing required) |
| Portfólio para Audição de teatro | Acting Audition Portfolio | Intrapessoal e Interpessoal | 1 | Student will hone their acting skills through a variety of monologues and partnered scenes, all explored as preparation for professional acting auditions. Material selection will include consideration of the actor's "type," marketability within casting, and diversity of range. Upon completion of this course students will be able to attend theatrical auditions with confidence and professional preparedness. Work explored in this class will also provide options for consideration in the Industry Event course. |

| | | | | |
|---|------------------------------------|--|---|--|
| Portfolio para Audição de <i>Teatro Musical</i> | Musical Theatre Audition Portfolio | Intrapessoal e Interpessoal | 3 | Student will hone their acting skills through a variety of monologues and partnered scenes, all explored as preparation for professional acting auditions. Material selection will include consideration of the actor's "type," marketability within casting, and diversity of range. Upon completion of this course students will be able to attend theatrical auditions with confidence and professional preparedness. Work explored in this class will also provide options for consideration in the Industry Event course. |
| <i>Teatro Musical: Projetos Senior</i> | Musical Theatre: Senior Projects | Verbal-Linguística, Cinestésico-Corporal, Musical, Intrapessoal e Interpessoal | 4 | In the 8th semester, BFA students may create unique, self-produced project(s). Instructors challenge students to be as creative as possible while still operating within disciplined guidelines and boundaries, as relates to production, technical, budgetary, or artistic elements associated with each project. The goal is for a successful journey from inception to a physically-realized "pitch" presentation of the key elements in their project. |
| Voz Individual: Técnica | Individual Voice: Technique | Verbal-Linguística e Musical | 1 | |

| <i>BDC - Broadway Dance Center – New York City - BDC Training Program (BDCTP)</i> | Inteligência Múltipla | Horas-aula | Ementa e Programa |
|---|-----------------------|------------|---|
| 3 meses, 6 meses ou 1 ano | | | <p>Para os níveis básico, intermediário e avançado: Welcome Broadway Dance Center is pleased to announce the <i>BDC</i> Training Program, which runs parallel to our outstanding International Student Visa Program -- this course is for U.S. citizens and foreigners holding other types of visas. International students needing visas, please visit the ISVP page.</p> <p>Professional school open to different levels and backgrounds Largest variety of classes, styles, teachers—more than any school in NYC Positive and supportive atmosphere of learning Student advisor on staff Closed Master Classes Performance opportunities About the BDCTP Immerse yourself in the most celebrated dance community on earth! Join dancers from around the globe and experience the vitality of New York City, the dance capital of the world.</p> <p>Choose a program of 3 months, 6 months or 1 year of intensive study with the option to extend Each week, choose 12 classes from an enormous variety of classes (more than any other school in NYC). Choices include classes in Ballet (course requirement of two ballet classes per week), Jazz, Lyrical Jazz, Contemporary Jazz, musical Theatre, Funk, Hip-Hop, Breaking, African, Tap, Voice, Stretch, Pilates, Yoga and more. Classes are for students at levels Basic through Advanced.</p> <p>Design your own program and chart your progress with the help of a student advisor. Develop relationships with your teachers through ongoing Faculty Mentoring and during Teacher Meetings, one-on-one sessions where your teachers provide you with personal evaluations and commentary. Our Faculty (over 90 teachers) are world-renowned teachers and choreographers who offer cutting-edge to classical styles of instruction and choreography. Your program will consist of classes selected from our open-class schedule, so that you have the opportunity to dance alongside New York dancers, and supplementary BDCTP and ISVP-only classes provided to increase your knowledge and focus on your goals. Monthly Master Classes or Performance Project included, with free rehearsal space offered to those performing. Nurturing full-time staff on hand to help guide your studies. State-of-the-art studios in the heart of the Broadway Theater District. As this is a full-time program, we advise against attending concurrently with full-time university studies or trying to work full-time while participating in the course — working or attending school part-time is fine. The primary difference between this program and the Summer Intern and Professional Semester programs is level: the BDCTP is open to dancers of different backgrounds and varying levels, while the Professional Semester and Summer Intern Programs are elite programs for advanced and pre-professional level dancers. If you are unsure which program to choose, we encourage you to apply to the more advanced program, then if we feel that your level is not quite suited to the advanced course, we will, at no extra charge, roll your application over to the BDCTP for consideration – there is no need to submit two separate applications.</p> |
| <i>Semanalmente:</i> | | 12 | |

| | | | |
|---------------|-----------------------------|----------|---|
| <p>Ballet</p> | <p>Cinestésico-Corporal</p> | <p>2</p> | <p>Basic BALLETT: In this class we take a fun approach to building a movement vocabulary, refining basic skills, and developing good ballet technique. After steps are broken down and mastered, you will learn how to add style and musicality to your movements. Special emphasis is given to dancing from a physiologically sound basis, in order to prevent injury and make the most of your abilities. This is the perfect class not only for “beginners,” but also for anyone looking to build or enhance technique, improve your line, or increase overall strength, endurance, and flexibility.</p> <p>Intermediate Advanced Ballet Tue/Wed/Fri 1:30-3:00 pm Class Description The class focuses not only on the dancers technical development but on artistry, stressing the use of the head and of port de bras, for example, in responding to music rather than as ends in themselves. Combinations are choreographed to enhance the dancer's individual expressive qualities. Thus the class is soundly structured and designed to facilitate movement. Technique serves artistry in combinations that encourage the dancer to dance.</p> <p>Basic Ballet Sun 1:30-3:00 pm Advanced Beginner Ballet Sun Noon-1:30 pm</p> <p>Advanced Beginner "POP" Ballet Sat 6:00-7:30 pm</p> <p>Class Description Basic BALLETT: A great first class for everyone! Learn all you need to know: from stretches right through the first positions and steps of Ballet. A very sensible and FUN approach to dance.</p> <p>Adv Beg BALLETT: Assumes the knowledge of both the Basic and Beginner Ballet class. We continue to learn new steps and transitions to enable us to dance and express ourselves with excellence. There is a focus on “healthy” technique to create strong/flexible bodies! Very good for refreshing your ballet foundation and for professional dancers returning from hiatus.</p> <p>Adv Beg "POP" BALLETT: Ballet with a beat! In this class you will build strong technique to music from the 50s, 60s, 70s, 80s, 90s, and today! Have fun building your strength, placement, balance, line and stamina to your favorite songs. Ballet is your foundation for great dancing!</p> |
| <p>Jazz</p> | <p>Cinestésico-Corporal</p> | <p>1</p> | <p>Advanced Beginner JAZZ Mon/Wed 6-7:30 pm Tue/Thu 12:30-2 pm</p> <p>Intermediate JAZZ Mon/Wed/Fri 4:30-6:00 pm Class Description Adv Beg JAZZ: Focus is on breaking down turns, leaps, placement, connecting movement so it flows, and building a dance vocabulary which will bring the dance student to the next level. The class is welcoming to newcomers and Ms. Barker gives individual attention. Her style uses her wide range of influences to create an exciting innovative fusion.</p> <p>Int JAZZ: Works on technique, building more dance vocabulary and fostering individual style by encouraging dancers to create from their own centers. Ms Barker's aim is to develop dancers with the freedom of movement that comes from a firm technical foundation, grace, style and attitude!</p> <p>Intermediate JAZZ Mon/Wed, 11 am-12:30 pm</p> <p>Advanced Beginner JAZZ Sat, 4:30 pm-6 pm</p> <p>Advanced Beginner LEAPS & TURNS Sun, 1:30-3 pm Class Description JAZZ: Ginger's class is an environment for dancers that want to explore their physical possibilities and imagination in dance. Pulling from her diverse background in jazz, modern, and ballet, Ginger's athletic style puts a tweak in the conventional dance vocabulary and creates a unique way to move. iDANZ Critix Corner quotes, “Cox explores movement in an unpredictable way.” Ginger does a variety of different styles under the umbrella of Jazz and uses of her love of all styles of dance to influence her combinations.</p> <p>Her class combinations will include contemporary jazz, lyrical, commercial and traditional jazz. She works to change the dancers approach towards learning and encourages dancers to express their unique personality and creative approach to the material. Ginger's classes are filled with all levels of dancers working through the creative process in a fun, supportive atmosphere, with the common goal of self-improvement without judgment.</p> <p>Her warm up focuses on exercises that stretch and condition the body, use weight exchange, off center work, core work and balances, while using the body in a full range of motion on every plane. Dancers build strong technique, and gain greater anatomical awareness through structure</p> |

| | | | |
|----------------------|-----------------------------|----------|---|
| | | | <p>and release. Her across the floor work is a progression of stylized movement, with creative turns, jumps, and directional work that supports the work in the combination. Each has a specific intention and focuses on putting technique into motion and using artistry in the process.</p> <p>LEAPS & TURNS: This class will focus on alignment, and understanding balance, weight exchange, and the body's center of gravity on all planes for consistent, clean turns and powerful jumps.</p> <p>Basic BROADWAY JAZZ Tue/Thu 1:30-3 pm</p> <p>Beginner BROADWAY JAZZ Mon/Wed/Fri 9:30-11 am</p> <p>Beginner BROADWAY JAZZ Sun 10:30 am-12 pm</p> <p>Advanced Beginner BROADWAY JAZZ Mon 7:30-9 pm</p> <p>Class Description BROADWAY JAZZ - Sue's warm-up concentrates on placement stretch and strength and is done to live percussion. The class continues with jazz isolations and across the floor work on turns, kicks and jumps. Lastly, using the fundamental movements already addressed, there is a choreographed combination to contemporary dance music which gets the students dancing and having fun! Do you need to get moving? Do you need to work on you "picking-up" skills? This class works on stretching, strengthening, moving, and giving you the tools to pick up choreography in ANY style.</p> <p>You can get ready for auditions by training in Sue's class. She offers various styles of dance including theater, latin, lyrical, and a strong classical jazz. The knowledge of all these styles are needed for a career on Broadway.</p> |
| <p>Contemporâneo</p> | <p>Cinestésico-Corporal</p> | <p>1</p> | <p>Intermediate CONTEMPORARY LYRICAL Wed/Fri, 12:30-2 pm</p> <p>Advanced Beginner CONTEMPORARY LYRICAL Tue/Thu, 3-4:30 pm Fri, 11 am-12:30 pm</p> <p>Advanced Beginner LEAPS & TURNS Mon, 12:30-2 pm</p> <p>Class Description Dancers will work on flexibility, strength, range and ease of movement and building / maintaining technique. Working from a strong center, dancers move through the class finding freedom in the use of torso and limbs, finding a sense of dynamics and initiation of movement and finding a sense of breath vs. control.</p> <p>Born from a foundation in ballet, the warm up is created to be a combination of traditional stretching, center barre and full bodied movement. The class focuses on allowing each dancer to work to their fullest potential, using technique to allow for efficient and effective communication within the choreography. Whether working in lyrical, contemporary or traditional jazz combinations, dancers are challenged to become magnetic and confident performers.</p> <p>Adv Beg CONTEMPORARY MODERN Wed,10:30 am-12 pm</p> <p>Class Description Emily's class begins with a balanced warm up allowing the body to prepare itself for movement and expression. Throughout the class you will work on the fluidity of the body, release based phrase work, and will power your center through floor work and grounded movement. Emily uses a variety of music to influence her choreography, sure to captivate the music loving dancer!</p> |

| | | | |
|------------------------------|---------------------------------------|----------|---|
| <p><i>Teatro Musical</i></p> | <p>Musical e Cinestésico-Corporal</p> | <p>2</p> | <p>Advanced Beginner THEATER Mon/Wed 7:30-9 pm</p> <p>Intermediate THEATER Tue/Thu 1:30-3 pm</p> <p>Class Description Class focuses on performance, musicality, and bringing your own self to your work. Through the warm-up and across the floor exercises, students will develop their technique as a foundation. New choreography taught each week familiarizes students with diverse styles, promotes self-confidence, and allows each student to develop their performance skills in an encouraging environment.</p> <p>Intermediate THEATER Wed 12-1:30 pm Sun 1:30-3 pm</p> <p>Class Description Class begins with a set modern/jazz warm-up, touching on the styles of Horton, Limon, Luigi, Fosse, Cole and focuses on the combination of isolations, basic ballet and jazz technique and presentation. Diana encourages all her students to acquire a foundation in beginner to intermediate ballet so they might fully enjoy her class, and to come prepared with flat jazz shoes, character heels, knee pads, and proper form-fitting attire.</p> <p>From beginning to end, class is structured to give the student the experience of being in a Company on stage, working together through a Company warm-up, rehearsal and a final performance. Pieces are chosen from classic musicals, and often incorporate blocking, partnering, scene, song and dance.</p> <p>The atmosphere is fast paced, positive, professional and challenging, allowing the performers to participate in a powerful musical Theatre Company Experience.</p> <p>Class Description Are you interested in a class that will prepare you for a working career on stage? If you have a love for hard work, like to try new combinations and be challenged weekly, then this theater dance class is for you. All I ask is you bring an open-mind and a good sense of fun. I can't promise it will be easy, but I can promise you'll learn.</p> <p>Class Guidelines Professional attire. Please refrain from wearing loose fitting or baggy clothes, sweats or sneakers. Students attending are recommended to wear all black, but this is not mandatory.</p> <p>Girls: Character heels and flat shoes or cuban heels. Unitards or jazz pants, or leotard and tights. Bring something to put your hair up.</p> <p>Boys: Jazz pants or tight fitting pants or unitard, (preferably with no side stripes, logos, or added distractions), t-shirt or tank and character shoes, jazz shoes, or cuban heels. Please wear dance belts.</p> <p>Feel free to warm up in whatever you like but all warm-up clothes should be removed immediately afterwards. Black theater hats are provided by BDC but you are strongly encouraged to purchase your own: i.e. fedoras, bowlers, and pork-pies. Please be aware of personal hygiene. Turn off cell phones before entering. Please, no perfumes, colognes, or strong fragrances of any kind are allowed in the studio at any time.</p> <p>Class Description Jason's class focuses on using strong, yet unique, imagery to help make accessible, and reinforce, good technique so the student can start focusing on the performance aspect of their work. He hopes that all of his students are taking technique classes (hint, hint), so his across the floor exercises are designed to take that core technique and apply it to movement in challenging new ways.</p> <p>He believes that the movement must come from the character and the world of the play and, therefore, is infused with intention. He strives to bring that out in his students so they stop worrying about steps and start living the work. In this holistic approach, students start to tap into their natural movement capabilities and remove the mental blocks they create for themselves (created by intimidating themselves into thinking there is something they aren't getting or just don't know). Marquette's philosophy is that if a student isn't getting something, he hasn't found a way to teach it to them yet. He encourages questions and never expects perfection. He believes that learning, in any form or forum, is a process and his mantra, "Your best is only your best today. Do it better tomorrow" is the key to mastery.</p> <p>Advanced Beginner TAP Sun, 1:30-3 pm</p> <p>Beginner THEATER Wed, 3-4:30 pm Fri, 7:30-9pm</p> |
|------------------------------|---------------------------------------|----------|---|

| | | | |
|---------------|----------------------|---|--|
| | | | <p>Advanced Beginner THEATER Mon/Fri, 3-4:30 pm</p> <p>Class Description Adv Beg TAP This class is based on the fundamentals of rhythm tap, but primarily focuses on Broadway-style hoofing and musical theatre tap. Perfect for dancers needing to brush up tap skills for auditions, or for anyone who loves Broadway and Movie musical tap. As a pre-requisite, proficiency in Beg Level tap, including timesteps, is recommended. Beg THEATER Learn classic Broadway Theatre Dance movement and styles: ranging form Robbins to Bennett to Fosse: in a fun, supportive, and encouraging environment. Perfect for the singer/actor who wants to improve their technique by learning style, acting, and performance skills, or for anyone who just loves musical theatre. Lanie is known for her positive energy and for her ability to teach anyone how to dance, and how to enjoy their dancing. Class focuses on a different musical every week, and it covers technique, vocabulary, style, and performance.as a pre-requisite to this class, basic/beg ballet or jazz, or Absolute Beginner Theatre Dance Workshop is recommended. Adv Beg Theater This class is the same format as Beg Theater but accelerated to the Adv Beg level. Increased emphasis on technique, style, performance, and musicality. As a pre-requisite to this class, Beg Theater is recommended.</p> |
| Street Styles | Cinestésico-Corporal | 2 | <p>Advanced Beginner Street Jazz Thu 3:00-4:30 pm (will be taught by Jared Jenkins now-Feb 28)</p> <p>Intermediate Advanced Street Jazz Mon/Wed 7:30-9:00 pm Fri 7:30-9:30 pm Class Description Adv Beg Street Jazz: Although structured the same as the INT/ADV class, the main focus of this class will be to build a solid technical foundation and to begin to develop performance quality and musicality. Discipline, the ability to “pick-up” choreography and dynamic execution enables an ADV BEG student to move into an INT/ADV class. You must have 1-2 years previous training in Hip-Hop, jazz and or ballet.</p> <p>Int Adv Street Jazz: Dedication and professionalism are a must for this class. The warm up builds cardio vascular strength while incorporating Yoga and A.I. Stretch Techniques. Music such as Hip-Hop, R&B, house, rock, pop and alternative take the class on a journey of discipline and strength. Class combinations integrate innovative choreography with the study of the techniques of staging, formations, use of props and musicality. You must have 2-3 years previous training in Hip-Hop, jazz and or ballet.</p> <p>Advanced Beginner HIP-HOP Sun 4:30-6:00 pm</p> <p>Advanced Beginner JAZZ FUNK Fri 9:00-10:30 pm</p> <p>Intermediate HIP-HOP Tue 1:30-3:00 pm</p> <p>Advanced Beginner: This level is taught at a pace to make beginners and advance beginners feel comfortable with a little challenge on the side. It's also for the student that needs help finding their groove. Questions are encouraged in this non-competitive atmosphere and having fun above all else is the main goal.</p> <p>Students are urged to wear appropriate attire for hip hop.</p> <p>Intermediate: A different approach to jolting dancers to trust themselves in class more. Class may be taught in one of three formats. Audition style where the class learns a routine and before class is over a mock audition is held. Convention style where we use no mirrors for a majority of the class. Rehearsal style where the class is taught as if they were on the job, either with an artist or dance company. Incorporated into all of the formats is the enforcement to get them to analyze before asking questions. Combos can either be long or intricate or both in preparation for dance on the job after the audition.</p> <p>Students are urged to wear appropriate attire for hip hop. All ages are welcome as long their level of dance is appropriate for the level of the class.</p> |
| Sapateado | Cinestésico-Corporal | 1 | <p>Advanced Beginner TAP Sun, 1:30-3 pm</p> <p>Beginner THEATER Wed, 3-4:30 pm Fri, 7:30-9pm</p> <p>Advanced Beginner THEATER</p> |

| | | |
|--------------|----------------|---|
| | | <p>Mon/Fri, 3-4:30 pm</p> <p>Class Description Adv Beg TAP This class is based on the fundamentals of rhythm tap, but primarily focuses on Broadway-style hoofing and Musical Theatre tap. Perfect for dancers needing to brush up tap skills for auditions, or for anyone who loves Broadway and Movie musical tap. As a pre-requisite, proficiency in Beg Level tap, including timesteps, is recommended.</p> <p>Beg THEATER Learn classic Broadway Theatre Dance movement and styles: ranging from Robbins to Bennett to Fosse: in a fun, supportive, and encouraging environment. Perfect for the singer/actor who wants to improve their technique by learning style, acting, and performance skills, or for anyone who just loves musical theatre. Lanie is known for her positive energy and for her ability to teach anyone how to dance, and how to enjoy their dancing. Class focuses on a different musical every week, and it covers technique, vocabulary, style, and performance. As a pre-requisite to this class, basic/beg ballet or jazz, or Absolute Beginner Theatre Dance Workshop is recommended.</p> <p>Adv Beg Theater This class is the same format as Beg Theater but accelerated to the Adv Beg level. Increased emphasis on technique, style, performance, and musicality. As a pre-requisite to this class, Beg Theater is recommended.</p> <p>Advanced Beginner THEATER TAP Tue/Thu 1:30-3 pm</p> <p>Advanced Beginner THEATER Tue/Thu 3-4:30 pm Class Description Adv Beg THEATER: Crystal's Theater classes begin with a warm-up utilizing stretch and technique to prepare the student for stylistic and exciting combinations. Crystal has been highly influenced by the Broadway stage, movie musicals, and great choreographers including Bob Fosse. The class is conducted in a positive atmosphere where learning and fun go hand in hand.</p> <p>Adv Beg THEATER TAP: Crystal's tap class maintains a positive atmosphere focusing on technique and musicality. Technique is taught through rhythm exercises, short combinations of steps and across the floor work which is then put together into a longer combination. Crystal provides a fun class in exchange for hard work from her students.</p> <p>Beg Tap Fri, 4:30-6 pm Class Description Tap dancers are also considered musicians. Tap, in the early days, was created as an extension of the impressive Jazz Music. In class, Miller & Ben show the link between the two, Jazz and Tap, with exciting routines, sounds and humor. The idea is: "If you can walk – you can tap, as long as you are in time." In their classes, the emphasis is on exercises designed to acquaint the dancers with the vast tap vocabulary while purifying its sound. A short combination will follow in the second part of the class, using the various styles of tap, including their own unique "Middle Eastern" style.</p> |
| <p>Canto</p> | <p>Musical</p> | <p>1</p> <p>All Levels Vocal Technique Mon 2:00-3:30 pm All Levels Vocal Performance & Audition Technique Mon 3:30-5 pm</p> <p>All Levels Vocal Technique & Ensemble Wed 3:30-5 pm</p> <p>All Levels Vocal Technique & Solo Performance Fri 3:30-5 pm Class Description All Levels Vocal Technique: This class focuses on individual attention to vocal health and technique as well as performance requirements and musical expression. The first part of class consists of exercises for proper placement of the voice, strength, flexibility, and range, while the second half applies this technique to repertoire. Exercises are designed to learn vocal freedom and the importance of body support, breath management, resonance, articulation, and musical phrasing. Many singing styles will be covered, such as theatre, jazz, and pop, with an emphasis on appropriate audition material. Music will be provided for the technique class.</p> <p>All Levels Ensemble Vocal Technique: This class teaches ensemble technique, specifically the ability to hold a musical harmony part and blend vocally in choral work. Ensemble singing is especially important to theater dancers, recording artists, and anyone singing in a group. Movement is incorporated to ensure that ensemble performers can dance and sing simultaneously. The class focuses on musicianship, rhythm, pitch, blend, and how to interact with other singers. Music is provided in class, as well as exercises in improvisation.</p> <p>All Levels Solo Vocal Technique: This class focuses on solo singing for all styles of music and all technical levels. Students work on finding appropriate material to sing and receive technical corrections as well as suggestions for practice. Each singer will study methods of finding a</p> |

| | | | |
|----------------------|-------------------------------------|---|--|
| | | | <p>unique style of expression, effective performance technique, and confidence. Singers are encouraged to bring their own material, preferably 16-32 bars, but musical repertoire suggestions will be provided. Practice material and song examples will be available to study in class if needed. The format is similar to a master class, with one student singing at a time. Listeners are encouraged to observe and learn from the soloist and offer feedback. Class is designed to be technically challenging to all levels in a fun and supportive atmosphere.</p> <p>Class Description All Levels Vocal Technique: An aspiring singer at any level, must challenge themselves to develop certain skills for vocalizing and nurturing his or her own voice on a regular basis and independently without the presence of a teacher or coach. This class lends insight into, and provides routine for a healthy, intelligent approach to practice and development of the vocal instrument.</p> <p>Students acquire knowledge about methods of self-practice and when practicing, are encouraged to consider if the voice works freely, naturally, relaxed, or do they experience vocal strain and fatigue? Also, is there a present sense of joy and confidence or do feelings of fear, intimidation, or inconsistency limit my musical expression?</p> <p>Healthy, correct singing technique will always come from a natural relaxation of the vocal musculature. As in dance, a degree of control and understanding about our bodies will lead to freedom of movement and interpretation from the voice.</p> <p>Confidence in singing comes from experienced successes in practice and performance. If students can learn to practice successfully and productively on their own, they can develop self-esteem in singing and move forward to further interpretation of the music. This class focuses on providing students with methods and exercises that will allow them to progress as healthy, intelligent vocalists.</p> <p>All Levels Vocal Performance: Class is designed to offer a public performance setting for singers. Singing publicly, within the constructive studio environment, each singer is challenged to evaluate and encourage their personal level of talent and professionalism. Corrado provides positive and professional coaching in musicality, communication, song interpretation and overall performance skills. This class is open to all styles of music including pop, theatre, lyrical, and classical. Singers and songwriters preparing to perform, record, audition, and display their compositions are strongly encouraged to participate. (Please bring sheet music or a CD of any style.)</p> |
| Pilates | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 | <p>All Levels PILATES: Perfect for anyone wishing to improve posture and prevent injury, this class focuses on core muscle strength while stretching and strengthening the entire body. This class combines traditional Pilates exercises with contemporary approaches to strength and flexibility training for an effective workout appropriate for all skill levels and body types. Increases in back strength, hip flexibility, alignment, and joint stability are just some of the results you can achieve!</p> |
| Yoga / Flexibilidade | Cinestésico-Corporal e Intrapessoal | 1 | <p>Class Description Intermediate Jazz: Joshua's class starts out with a choreographed warm up with emphasis on strength and technique. Combining aspects of Jazz, Ballet, Modern and Body Conditioning into a 25 min. actual "warm" up, not just stretch. Then moving to across the floor which is meant to feel more like a dance and less an across the floor, already working on syncopation and quality of movement. Lastly the combination; more then likely a mix of Ballet, Jazz, Hip-Hop and pedestrian movements is geared towards musicality and the ability to use technique then release it and use natural gestures. Above all it is a welcoming, fun atmosphere, because we do not learn nor put ourselves out there if we are intimidated or stressed.</p> <p>A.I. Flexibility: AI reduces your workload by removing tightness so you can swing your limbs more freely. It transports oxygen to sore muscles and quickly removes toxins from muscles, so recovery is faster. AI works as a deep massage technique because it activates muscle fibers during stretching. The class starts with unlocking the hip and trunk area, the feet, ankles and calves and then we move to the upper body. This class is for any level of dancer or athlete, as well as anyone recovering from injuries or interested in preventing injuries.</p> <p>All Levels Yoga Mon/Wed/Fri 9:30-10:30 am Class Description All Levels Power Vinyasa Yoga: This style of is characterized by flowing poses and sequences that are linked to moving with your breath. The class can vary in sequencing from planks to standing balances mixed with certain elements of dance to maintain strength, flexibility, and body awareness. The class welcomes first timers as well as intermediate/advanced yogi's. This particular style of yoga is more athletic and allows you to burn more calories on the mat. The class also vibes to music ranging from Lenny Kravitz, Seal, to Eddie Vetter.</p> |

| UnB - Universidade de Brasília - Artes Cênicas - Bacharelado - Habilitação em Interpretação Teatral | Inteligência Múltipla | Horas- Aula Total: 192 | Ementa e Programa |
|--|--|---------------------------------|---|
| Primeiro Ano | | | |
| <i>Primeiro Semestre</i> | | 18 | |
| POÉTICA TEATRAIS | Verbal-Linguística | 4 | Linguagem e técnica: Introdução à teoria e análise de textos teatrais 1- Programa: Leitura e discussão de poéticas teatrais; 2- Discussão de conceitos de texto, leitura, subjetividade e interpretação; 3- Práticas orientadas de análise de textos e espetáculos. |
| A VOZ EM PERFORMANCE | Verbal-Linguística | 4 | Linguagem e Técnica: Estabelecer os fundamentos para a produção de voz e palavra na performance teatral. Noções acústicas: . Corpo biológico, corpo sem órgãos e outras concepções do corpo. . Estrutura acústica do som. . Percepção do espaço auditivo. . Direcionalidade. O som no espaço: Paisagem sonora e espacialização. . Timbre, Altura, Intensidade. . Tempo: pulso, acentuação, ritmo. . Voz como produção corporal A de sentido: perspectiva cultural. . A dimensão acústica no teatro: O teatro acústico. Preparação corporal: . Noção dos 3 apoios. . Senso-percepção; fonte referencial das imagens corporais. . Apoios, impulso, peso - Transporte. Flexibilidade de tónus muscular. . Expansão dos vertical e horizontal. . Técnica respiratória para a produção de altas intensidades. . Coordenação fono-respiratória. . Línea de som: o lugar das vogais. Elementos melódicos e tímbricos. . Articulação: o som consonantal. Elementos dinâmicos. Padrões rítmicos. |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 1 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 | Linguagem e Técnica: prática da linguagem cênica enfocando os fundamentos para o trabalho dos atores e atrizes em performance. - Trabalho das noções de tempo e espaço cênico (o estado em performance); - Estudo e desenvolvimento das técnicas de foco e flexibilização de tónus; - Exercícios grupais e individuais objetivando potencializar a prontidão cênica; - Improvisações, flexibilidade do imaginário e reflexão visando o trabalho de criação individual e coletivo; - incentivo ao contato e busca nas diversas fontes de informação e formação |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 1 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | Linguagem e Técnica: - Princípios da consciência corporal e da análise do movimento. Introdução ao desenvolvimento rítmico e psicomotor. Identificação de potencialidades e limites individuais. 1. Programa: Estudo do corpo |

| | | | |
|--------------------------|--------------------|-----------|---|
| | | | <p>1.1 - Reestruturação corporal</p> <p>1.1.1 - Eixo e Alinhamento</p> <p>1.1.2 - Base de apoio e sustentação</p> <p>1.2 - Noções de anatomia aplicadas ao movimento (estrutura óssea)</p> <p>1.3 - Técnicas de alongamento</p> <p>1.4 - Respiração</p> <p>1.5 - Aplicação de um procedimento sistemático de aquecimento corporal</p> <p>2. Estudo do movimento</p> <p>2.1 - Espaço - níveis, direções, planos, percursos</p> <p>2.2 - Dinâmica e ações - Deslocamento, contrações, expansão, inclinação, queda e recuperação, torção, giros, saltos etc.....</p> <p>2.3 - Qualidades e oposições</p> <p>2.3.1 - Peso - Movimento explosivos, densos, suaves ou leves, tensão ou relaxamento.</p> <p>2.3.2 - Tempo - Acelerado, moderado ou lento</p> <p>2.3.3 - Fluência - Contínuo ou intermitente</p> <p>2.3.4 - Espaço - Focado, multifocado, direto e indireto</p> <p>3 - Estudo da expressividade</p> <p>3.1 - Exercícios de conscientização da integração dos aspectos vital, emocional e mental do corpo, para o desenvolvimento da expressividade.</p> |
| <i>Segundo Semestre</i> | | <i>24</i> | |
| TEOR PROC CRIAT P/ CENA | Verbal-Linguística | 4 | <p>Técnica e Estética: Estudo e análise de processos criativos e propostas estéticas de diretores teatrais modernos e contemporâneos.</p> <p>1- Análise e discussão de propostas estéticas teatrais modernas e contemporâneas;</p> <p>2- Dramaturgia e intertextualidade: estudo de casos de apropriação, adaptação e transformação de obras;</p> <p>3- Análise de obras dramático-musicais e/ou audiovisuais;</p> <p>4- Estudo de casos de dramaturgia em processo.</p> |
| A PALAVRA EM PERFORMANCE | Verbal-Linguística | 4 | <p>Técnica e Estética: Implementar estratégias para a construção de sentido em performance através da palavra dita.</p> <p>CONTEÚDO PROGRAMÁTICO</p> <p>Universo conceitual:</p> <p>- Atos de Fala.</p> <p>- Noções de estilo.</p> <p>- A influência da evolução tecnológica na evolução dos estilos:</p> <p>. Estilos orais. Estilos teatrais históricos e gêneros contemporâneos.</p> <p>. Marcas do escritural nos estilos orais.</p> <p>. A resistência da letra em relação à palavra dita. A resistência do idioma.</p> <p>. Canto e Poesia.</p> <p>. Dialogia e Polifonia: Os monólogos.</p> <p>. Micro-atuação: o gesto vocal.</p> |

| | | | |
|-------------------------|---|---|--|
| | | | <p>. O teatro Acústico.</p> <p>Treinamento:</p> <p>a) Preparação corporal: Princípio dinâmico dos 3 apoios:</p> <p>. Reprodução e produção de sentido.</p> <p>. Atitude, intenção e situação.</p> <p>b) Ensaio:</p> <p>. Análise de textos desde a perspectiva da voz em performance: pacote de significado, repetição, diferença e memória.</p> <p>. Metodologia de abordagem dos modos orais formalmente diversos: narrativo, discursivo, descritivo, instrutivo, informativo e de diversos estilos de textos teatrais.</p> <p>. Tecnologias de ensaio: O trato acústico. Espacialização, edição e montagem de textos em performance.</p> |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 2 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 | <p>Técnica e Estética: exercícios de improvisação e interpretação de cenas curtas visando a continuidade do Trabalho dos atores e atrizes em performance, tendo como referência principal o sistema de interpretação de Constantin Stanislavski</p> <p>Programa:</p> <p>- Breve perspectiva histórica de práticas interpretativas;</p> <p>- Noções de personagem;</p> <p>- Exploração dos princípios básicos de método de interpretação de Constantin Stanislavski</p> |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 2 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Técnica e Estética: Exercícios técnicos e análise do movimento. Desenvolvimento rítmico e de habilidades. Aplicação do vocabulário.</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Estudo do Corpo</p> <p>1.1 - Reestruturação corporal</p> <p>1.1.1 - Eixo e Alinhamento</p> <p>1.1.2 - Base de apoio e sustentação</p> <p>1.2 - Noções de anatomia aplicada ao movimento (estrutura muscular)</p> <p>1.3 - Técnicas de alongamento</p> <p>1.4 - Respiração</p> <p>1.5 - Aplicação de um procedimento sistemático de aquecimento corporal</p> <p>2 - Estudo do movimento</p> <p>2.1 - Relacionamento com o outro</p> <p>2.1.2 - Uso de apoio - encaixes, alavancas, sustentação, suspensão, oposição.</p> <p>3 - Estudo da expressividade</p> <p>3.1 - Movimento, ação física, gesto</p> <p>3.1.1 - Ritmo interioridade, exterioridade, significação</p> <p>3.1.2 - Construção de frases rítmicas e fases de movimento envolvendo um conteúdo temático.</p> |

| | | | |
|--------------------------------|------------------------------|----|---|
| ENCENAÇÃO TEATRAL 1 | Visuoespacial | 6 | <p>Técnica e Estética: - Introdução e experimentação dos elementos da encenação: cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, maquiagem teatral e arquitetura teatral.</p> <p>- Estudos das principais técnicas e seus desenvolvimentos tecnológicos, dentro do contexto histórico e suas influências nas encenações.</p> <p>- Estudo de linguagens teatrais, análise das relações da dramaturgia e a encenação.</p> <p>Programa: 1 - Dramaturgia x Encenação</p> <p>Análise das estruturas dramáticas de texto seus signos literários, visuais e sônicos.</p> <p>Performance cênica e suas implicações na montagem do espetáculo, como um conjunto e signos em interação.</p> <p>Leitura de textos dramáticos e textos teóricos.</p> <p>Exercícios prático de construção espacial utilizando signos de encenação</p> <p>2 - Relação Palco x Platéia</p> <p>Estudo do desenvolvimento dos principais espaços teatrais e suas relações com a platéia, dentro do contexto histórico do primitivo até o séc. XXI</p> <p>Exercícios prático abordando propostas de relações entre o palco e a platéia.</p> <p>3 - Técnica x Encenação</p> <p>Estudo do desenvolvimento das principais técnicas de encenação: cenografia, figurino, iluminação, sonoplastia, dentro do contexto histórico, do primitivo até o séc. XXI.</p> <p>Elaboração de um projeto cênico, em maquete, de uma encenação com base em um texto da dramaturgia.</p> <p>Elaboração de um projeto escrito fundamentando o projeto cênico com o marco teórico do partido adotado,</p> <p>bibliografia, fontes utilizadas e demais normas de metodologia artística e científica.</p> |
| Segundo Ano | | | |
| <i>Terceiro Semestre</i> | | 20 | |
| VOZ PALAV PERF TEATR COMTEMP 1 | Verbal-Linguística e Musical | 4 | <p>Estética e Diversidade: Detectar as resistências surgidas da performance do texto teatral, definir estratégias para superá-las e sistematizar de acordo com as mesmas uma metodologia de treinamento e ensaio que tenha o texto como ponto de partida.</p> <p>Programa: Universal Conceitual:</p> <p>- Mapeamento dos problemas apresentados pelos textos teatrais de diversas épocas;</p> <p>- O ritmo global da obra. Traduções e adaptações;</p> <p>- O treinamento como máquina de reprodução de estilos;</p> <p>- O universo acústico do teatro: fala, canto, verso, música e sonoplastia. A questão do espaço acústico.</p> <p>Treinamento:</p> <p>- Eixos, flexibilidade de tons, apoios, impulsos, peso como variáveis da produção de voz e fala em performance;</p> <p>- Intensidade, timbre e articulação de voz e fala em performance;</p> |

| | | | |
|-------------------------|---|---|---|
| | | | <p>- Exploração das ressonâncias: variáveis e constantes;</p> <p>- Personagem e rol;</p> <p>Ensaio:</p> <p>- Identificação das cenas chave em um texto teatral;</p> <p>- Ensaio de cenas através de diversas perspectivas estilísticas;</p> <p>- Projeto e processo.</p> |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 3 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 | <p>Estética e Diversidade: processo de construção de personagem e exercício da cena e contracena a partir de análise de textos teatrais e do cruzamento de metodologias e práticas interpretativas desenvolvidas no século XX.</p> <p>Programa:</p> <p>- Trabalho fundamentado na combinação de conceitos e propostas interpretativas;</p> <p>- Elaboração de memorial ou relatório crítico de descrição e análise do processo desenvolvido.</p> |
| MOVIMENTO E LINGUAGEM 3 | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Estética e Diversidade: Aprimoramento de habilidades e domínio do movimento. Aplicação do vocabulário gestual e aplicação dos estudos abordados na criação expressiva.</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Técnica corporal</p> <p>1.1 - Técnicas de alongamento</p> <p>1.2 - Técnicas de relaxamento e compensação do esforço</p> <p>2 - Elementos de risco e proteção</p> <p>2.1 - Acrobacia básica - Rolamento para frente, para trás, lateral, com impulso, parada de dois e três apoios, rodante, reversão e duas diferentes combinações.</p> <p>2.2 - Saltos - Em alturas e extensão, em planos variados, com ou sem impulsão combinada.</p> <p>2.3 - Quedas - Amortecidas sobre o solo, sobre bases instáveis, de planos e alturas variadas, sustentadas por parceiros, com apoio sobre as mãos e aproveitamento para rolo.</p> <p>3 - Composição Cênicas</p> <p>3.1 - Diálogos corporais</p> |
| ENCENAÇÃO TEATRAL 2 | Visuoespacial | 6 | <p>Estética e Diversidade: Trabalhar as várias possibilidades de cenografia e iluminação no espaço cênico convencional e alternativo. Investigar os desenvolvimentos tecnológicos e suas implicações na encenação.</p> <p>Criar e executar um projeto audiovisual (cenografia, iluminação e sonoplastia).</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Programa teórico</p> <p>Análise da função do cenógrafo e do iluminador e suas implicações na encenação.</p> <p>Análise do lugar teatral em relação à construção do espaço cênico e da iluminação, elementos constitutivos da cenografia e da iluminação.</p> <p>2 - Escolha dos projetos</p> <p>Apresentação dos projetos, votação e análise do conceito da encenação juntamente com o diretor professor responsável.</p> <p>Análise do conceito e da estética da obra.</p> <p>Pesquisa imagética, de estilos, técnicas e de materiais.</p> |

| | | | |
|---------------------------|---|-----------|---|
| | | | <p>Criação de desenhos e esquemas técnicos de construção.</p> <p>3 - Execução e apresentação</p> <p>Execução do projeto com soluções de problemas técnicos e artísticos e apresentação do trabalho.</p> <p>4 - Avaliação</p> <p>Análise do resultado com a avaliação dos trabalhos dos alunos e da disciplina.</p> |
| <i>Quarto Semestre</i> | | <i>24</i> | |
| TEATRALIDADES BRASILEIRAS | Verbal-Linguística | 4 | <p>Diversidade e Discurso: Estudos dos aspectos teatrais nas manifestações dramáticas e culturais</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Diversidade e identidade;</p> <p>2 - Tradição e intervenção;</p> <p>3 - Estudos das manifestações populares brasileira;</p> <p>4 - Dramaturgia brasileira: invenção e/ou paráfrase;</p> <p>5 - Modernização do teatro brasileiro.</p> |
| INTERPRETAÇÃO TEATRAL 4 | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 6 | <p>Diversidade e Discurso: investigação de processos experimentais de composição de personagem, cenas e performances.</p> <p>Programa:</p> <p>- Experimentação transdisciplinar com diversas fontes para a criação cênica: a palavra, o movimento, o som, o espaço, a imagem e o autobiográfico.</p> <p>- Investigar os processos de "dramaturgia do ator", teatro-performance e teatro pós-dramático.</p> |
| PRÁTICA DE MONTAGEM | Interpessoal e Visuoespacial | 8 | <p>Diversidade e Discurso: aplicação dos conteúdos abordados no curso em uma montagem de um texto dramático</p> <p>Programa:</p> <p>- Realizar montagem onde se privilegie o trabalho de atuação e a aplicação prática dos conteúdos abordados nas disciplinas anteriores de interpretação, movimento e voz</p> <p>- Introdução à encenação</p> |
| ENCENAÇÃO TEATRAL 3 | Visuoespacial | 6 | <p>Diversidade e Discurso: Trabalhar as várias possibilidades da caracterização com ênfase em figurino, maquiagem e máscaras.</p> <p>Investigar os desenvolvimentos tecnológicos e suas implicações na encenação. Criar e executar um projeto de caracterização</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Programa teórico</p> <p>Análise da função do figurino, maquiagem e máscaras na encenação.</p> <p>Análise do objeto agregado ao ator e suas implicações nos movimentos, gestos, expressões e conteúdos simbólicos.</p> <p>Elementos constitutivos da caracterização.</p> <p>2 - Escolha dos projetos</p> <p>Apresentação dos projetos, votação e análise do conceito da encenação juntamente com o diretor / professor responsável.</p> <p>Análise do conceito e da estética da obra.</p> <p>Pesquisa imagética de estilos, técnicas e de materiais.</p> <p>Criação de desenhos e esquemas técnicos de construção.</p> |

| | | | |
|--------------------------|------------------------------|----|---|
| | | | 3 - Execução e apresentação Execução do projeto com soluções de problemas técnicos e artísticos a apresentação do trabalho. |
| Terceiro Ano | | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | | 22 | |
| DIRECAO 1 | Interpessoal e Visuoespacial | 6 | <p>TECNICAS DE DIRECAO QUE PERMITAM PESQUISAR, PLANEJAR, ORGANIZAR, ANALISAR, E AVALIAR OS ELEMENTOS DE CENA EM FUNCAO DO ESPETACULO.</p> <p>Programa: 01. INTRODUCAO A DIRECAO DE CENA. 02. ANALISE DE TEXTOS E MOMENTO TEATRAL. 03. MOMENTO COMO PONTO DE PARTIDA. 04. TEXTO COMO PONTO DE PARTIDA. 05. ANALISE E DIVISAS DE UMA OBRA. 06. FUNDO-FORMA. 07. ESTUDOS SUBSIDIARIOS E PARALELOS AO TEXTO. 08. LITERATURA DRAMATICA. 09. TEXTO - LITERATURA OU TEATRO. 10. AUTOR. 11. TEXTO TEATRAL: MOMENTO HISTORICO, ESPACO HISTORICO, ORIGEM, GENERO, FINALIDADE. 12. ACAO DRAMATICA.</p> |
| INTERPRETAÇÃO E MONTAGEM | Interpessoal e Visuoespacial | 10 | <p>Discurso e pesquisa: consolidação das diferentes experiências desenvolvidas ao longo do curso, no contexto de uma montagem cênica, experimentando conceitos e fundamentos de técnicas de interpretação sistematizados a partir da segunda metade do século XX.</p> <p>Programa: Utilizando um texto da dramaturgia mundial ou outros processos de criação em coletivo, realizar uma montagem onde se privilegie o trabalho das atrizes e atores.</p> |

| | | | |
|-------------------------|--|-----------|---|
| MET PESQ ART CÊNICAS | Verbal-Linguística | 6 | <p>Discurso e Pesquisa: A partir de uma perspectiva interdisciplinar, propões-se discutir os métodos de pesquisa em artes possibilitando ao discente a apropriação de instrumentos para a construção e desenvolvimento de um pré-projeto de pesquisa constituído por montagem de espetáculo e monografia que reflitam seus fazeres artísticos.</p> <p>Programa:</p> <p>1 - Análise de pesquisas realizadas no campo das Artes Cênicas;</p> <p>2 - Reflexão sobre a constituição de laboratórios experimentais em Artes Cênicas;</p> <p>3 - Pesquisa de campo: levantamento de dados;</p> <p>4 - Análise, interpretação e sistematização de dados;</p> <p>5 - Pesquisa bibliográfica e construção de um corpo teórico-metodológico;</p> <p>6 - Normas de construção de textos científicos.</p> <p>7 - Definição do texto dramático (escolha ou elaboração);</p> <p>8 - Elaboração de um pré-projeto de monografia (trabalho individual);</p> <p>9 - Elaboração de um pré-projeto de encenação (trabalho coletivo);</p> <p>10 - Planejamento do cronograma da encenação e produção que inclua a realização de avaliações periódicas sobre o processo;</p> |
| <i>Sexto Semestre</i> | | <i>16</i> | |
| DIPL EM INTER TEATRAL 1 | Interpessoal, Intrapessoal, Visuoespacial, Verbal-Linguística e Cinestésico-Corporal | 16 | <p>Pesquisa e performance artística: Desenvolvimento do pré-projeto de encenação elaborado ao longo da disciplina Projeto de Diplomação 1.</p> <p>Programa:</p> <p>1) Montagem da peça de acordo com cronograma estabelecido no pré-projeto de encenação da disciplina Metodologia de Pesquisa em Arte Cênica;</p> <p>2) Retomada da temática ou do objeto de pesquisa;</p> <p>3) Aprofundamento do referencial teórico;</p> <p>4) Registro do processo (texto escrito, fotografias, croquis, vídeos etc);</p> <p>5) Apresentação da encenação, aberta ao público, à banca docente.</p> <p>6) Elaboração de um relatório a partir da revisão do pré-projeto de pesquisa.</p> |
| <i>Quarto Ano</i> | | | |
| <i>Sétimo Semestre</i> | | <i>12</i> | |
| DIPL EM INTER TEATRAL 2 | Interpessoal, Intrapessoal, Visuoespacial, Verbal-Linguística e Cinestésico-Corporal | 12 | Circulação da peça montada na disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral 1 e escrita da monografia de conclusão de curso; |

| USP - Universidade de São Paulo - Artes Cênicas - Bacharelado - Habitação em Interpretação Teatral | Inteligência Múltipla | Horas- Aula Total: 200 | Ementa e Programa |
|---|-----------------------|---------------------------------|---|
| Primeiro Ano | | | <p>Princípios do Curso de Bacharelado com Habilitação em Interpretação Teatral</p> <p>A habilitação Interpretação Teatral, do Curso de Bacharelado em Artes Cênicas, tem por objetivo formar um ator-pesquisador-pedagogo. A formação se estrutura a partir do conhecimento e do exercício, teórico e prático, de ancoradouros técnicos e expressivos que propiciem o desenvolvimento das competências necessárias à atuação. O curso se baseia na experimentação, observação e análise dos fundamentos que regem o processo de criação do ator, sem privilegiar a realização de produtos cênicos acabados. Assim, ao aluno-ator propõe-se o reconhecimento das lacunas e das possibilidades expressivas reveladas pelas escolhas artísticas e pela organização cênica que realiza a cada tarefa teatral. A aprendizagem se articula a partir da análise e reflexão, teórica e prática, de dois modos de abordagem presentes na história do ator: os processos de composição fundados na teatralidade (em que a operação mimética, quando existe, se constitui no ator) - e os processos de composição fundados na personagem (em que a operação mimética se organiza a partir da fábula). Deste modo, o curso pode transitar entre os modelos da tradição teatral e os novos paradigmas da cena contemporânea.</p> <p>A formação técnica e expressiva se organiza a partir de diferentes matrizes da história do teatro e de outras áreas do conhecimento, permitindo-se ao aluno-ator a produção de processos perceptivos, a elaboração e a comunicação de um discurso artístico singular. O aluno-ator é um agente que constrói ativamente o seu conhecimento e as competências necessárias à criação.</p> <p>O curso se propõe a ser um espaço de pesquisa e investigação da linguagem da atuação, que possibilite ao aluno-ator formular, transformar e refletir sua prática, como também ser portador e transmissor deste conhecimento na sociedade</p> |
| <i>Primeiro Semestre</i> | | 30 | |
| Improvisação I | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ul style="list-style-type: none"> . O estudo da improvisação teatral como procedimento da expressão, composição e análise da cena . . O desenvolvimento de uma gramática corporal que amplie a expressão do movimento para a cena. . Estabelecer as premissas sobre as quais se estruturam o jogo improvisacional e que servem de parâmetros para a análise dos procedimentos técnicos e metodológicos. . O estudo de fontes teóricas e pedagógicas que sistematizaram o trabalho da improvisação teatral baseada na linguagem do silêncio, ou seja, sem a utilização da palavra. <p>Programa Resumido</p> <p>O corpo cênico: elementos de estruturação e decomposição. Princípios do movimento expressivo: energia, tempo, espaço e fluência. O conceito de neutralidade e a função dos sentidos. A Máscara Neutra: elementos técnicos, pedagógicos e poéticos. Tempo e Espaço na improvisação cênica. A composição e a improvisação: as regras fixas e móveis do jogo teatral. Aspectos pedagógicos da Improvisação teatral.</p> <p>Programa</p> <ul style="list-style-type: none"> - O corpo cênico: elementos de estruturação e decomposição; - Princípios do movimento expressivo: energia, tempo, espaço e fluência; - O conceito de neutralidade e a função dos sentidos; - A Máscara Neutra: elementos técnicos, pedagógicos e poéticos. - Tempo e Espaço na improvisação cênica. - A composição e a improvisação: as regras fixas e móveis do jogo teatral. - Aspectos pedagógicos da Improvisação teatral. |

| | | | |
|----------------------|----------------------|---|---|
| História do teatro I | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 180 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Oferecer uma introdução à História do teatro desde suas origens orientais e ocidentais até a Idade Média européia. O curso abrange as formas espetaculares da manifestação teatral – texto e cena - e busca situar estas manifestações no contexto sócio cultural de cada uma das épocas enfocadas.</p> <p>Programa Resumido Oferecer uma introdução à História do teatro desde suas origens orientais e ocidentais até a Idade Média européia. O curso abrange as formas espetaculares da manifestação teatral – texto e cena - e busca situar estas manifestações no contexto sócio cultural de cada uma das épocas enfocadas.</p> <p>Programa 1. O teatro não Ocidental: Egito; Índia; Japão; China; Java; os Maias; os Incas. 2. Panorama da Civilização Grega 3. O teatro Grego: Origens e Desenvolvimento 4. A Evolução da Tragédia: Os Autores. 5. A Evolução da Comédia. O Drama Satírico. Os Autores. O teatro Popular. 6. O Espetáculo: As Dionisiacas. Organização e Realização. 7. O Espaço Cênico. A cenografia. A Indumentária. As Máscaras. 8. O teatro Romano. A Origem. Formas Teatrais. 9. Os Autores 10. Idade Média; O teatro Religioso. 11. Idade Média: O teatro Profano. 12. A Paideia e a Educação Moderna. 13. O Aspecto Pedagógico do teatro Medieval.</p> |
| Jogos Teatrais I | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Experimentar e refletir sobre o sistema de jogos teatrais, tendo em vista seus fundamentos, sua estrutura e seus vínculos com as tendências teatrais contemporâneas.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2172931 - Flavio Augusto Desgranges de Carvalho</p> <p>Programa Resumido O estabelecimento das regras do jogo e os princípios do processo. Os fundamentos do sistema de Jogos teatrais. A relação palco/platéia . Consciência sensorial. Ficalização. A ação como foco. O espaço como foco. A estrutura “onde, quem , o que”.</p> <p>Programa 1- O estabelecimento das regras do jogo e os princípios do processo 2- Os fundamentos do sistema de Jogos teatrais 3- A relação palco/platéia 4- Consciência sensorial 5- Ficalização 6- A ação como foco 7- O espaço como foco 8- A estrutura “onde, quem , o que”</p> |
| Teatro de Animação I | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos O teatro de Animação constitui um segmento de um universo mais amplo que denomino ATUAÇÃO COM OBJETOS. Nessa perspectiva, descortinam-se explorações teóricas e práticas em que o OBJETO adquire múltiplos estatutos, seja no texto seja na cena. Simultaneamente, instrumental para a formação de um atuante e para a configuração de uma linguagem, o curso possibilita ao aluno elaborar pesquisas endereçadas a projetos pedagógicos e à produção artística. Ressalta-se o espaço criado para a discussão dos fenômenos artísticos contemporâneos. Em síntese, teríamos:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Trabalhar a atuação com a máscara, lastreada numa acepção extensa de dramaturgia, relacionando-se a ação (ou o movimento) a todos os elementos constitutivos da cena: o atuante, o espaço-tempo, o texto, o figurino, a iluminação, o som e a cenografia. - Explorar o conceito de metamorfose segundo a conjunção: corpo e objeto, buscando os elementos fundamentais para a configuração da cena: diálogo do atuante consigo mesmo, com o outro e com o espectador. - Propiciar a constituição de um corpo-outro para a atuação em geral, e mais especificamente, para as diversas textualidades vislumbradas pelo teatro de animação. |

| | | | |
|----------------------|-------------------------------------|---|---|
| | | | <p>- Suspitar abordagens que proporcionem a interface com outros fazeres artísticos. - Pesquisar princípios específicos envolvendo máscaras.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2104013 - Felisberto Sabino da Costa</p> <p>Programa Resumido Máscara Neutra. Máscara Expressiva. Meias-máscaras. A Máscara e a Cena Contemporânea.</p> <p>Programa - Reflexão sobre a máscara e o treinamento do ator.</p> <p>A pedagogia de Jacques Copeau e de Jacques Lecoq e os seus desdobramentos. Outras possibilidades e pedagogias.</p> <p>- Introdução ao trabalho com máscara</p> <p>Teoria e Prática. Exercícios Preparatórios.</p> <p>- A Máscara Expressiva: Máscaras e contra-máscaras</p> <p>Improvisação com Máscaras Larvárias, Máscaras Abstratas e Máscaras de personagens. A energia (manutenção de um estado proposto); a respiração (comunhão profunda com o objeto); o olhar (como ação); o ritmo (dança interior)</p> <p>- As máscaras falantes: a meia-máscara e os acentos.</p> <p>A voz-máscara (música interior).</p> <p>- A Máscara e a cena contemporânea</p> <p>Experiências com múltiplos mascaramentos. - Aspectos pedagógicos do teatro de Animação.</p> |
| Corpo e Movimento I | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos - Compreender o corpo como fonte de expressão humana. - Reconhecer o corpo: sua anatomia, sua estrutura, forma e volume. - Despertando a pele: sensação e percepção. - Os apoios do corpo para impulsão do movimento. - Regulação e equilíbrio das tensões. - O corpo em movimento</p> <p>Programa Resumido Reconhecimento da estrutura óssea: apoios e linhas de força. Tônus muscular: equilibrando as tensões. Espaço interno e volume corporal. Reconhecendo a pele como envelope sensorio e perceptivo. Atenção, concentração: direcionar e manter a atenção como condição básica para a pesquisa e a expressão. Posições de controle. Estudos de movimento. Aspectos pedagógicos das relações entre corpo e movimento.</p> <p>Programa 1. Reconhecimento da estrutura óssea: apoios e linhas de força. 2. Tônus muscular: equilibrando as tensões. 3. Espaço interno e volume corporal. 4. Reconhecendo a pele como envelope sensorio e perceptivo. 5. Atenção, concentração: direcionar e manter a atenção como condição básica para a pesquisa e a expressão. 6. Posições de controle. 7. Estudos de movimento. 8. Aspectos pedagógicos das relações entre corpo e movimento.</p> |
| Teatro e Sociedade I | Verbal-Linguística | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 90 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2001</p> <p>Objetivos Analisar a expressão teatral como uma das formas pelas quais o homem expressa sua experiência com a realidade, através de uma manifestação estética. Assim, procura trabalhar a especificidade da expressão teatral do mundo moderno ocidental. A partir daí, enfoca a emancipação do teatro das formas religiosas e sua autonomização como linguagem artística, a institucionalização da arte e a configuração do sentido de espetáculos. Estuda os principais critérios desse processo, tais como: a identificação da autoria, o sentido da interpretação, a legitimação de uma história do teatro, a formação da crítica e a dinâmica dos movimentos estéticos. Finalmente, a disciplina analisa as transformações da sociedade contemporânea e suas repercussões nas formas de expressão artística e, em especial, o teatro.</p> |

| | | |
|--------|---------|--|
| | | <p>Programa Resumido</p> <p>Analisar a expressão teatral como uma das formas pelas quais o homem expressa sua experiência com a realidade, através de uma manifestação estética. Assim, procura trabalhar a especificidade da expressão teatral do mundo moderno ocidental. A partir daí, enfoca a emancipação do teatro das formas religiosas e sua autonomização como linguagem artística, a institucionalização da arte e a configuração do sentido de espetáculos. Estuda os principais critérios desse processo, tais como: a identificação da autoria, o sentido da interpretação, a legitimação de uma história do teatro, a formação da crítica e a dinâmica dos movimentos estéticos. Finalmente, a disciplina analisa as transformações da sociedade contemporânea e suas repercussões nas formas de expressão artística e, em especial, o teatro.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- A origem da cultura e do imaginário humano 2- A narrativa e a expressão da temporalidade humana 3- As narrativas estéticas e o princípio da Arte 4- A complexidade do Ego e a interpretação teatral 5- Narrativas e vida social: tempo, espaço, palco e platéia 6- O milagre grego: o surgimento da estética e da tragédia 7- As diversas instâncias da percepção estética 8- O artístico como elemento da individualidade 9- O renascimento e a invenção do artista moderno 10- Características da Arte na Modernidade 11- "A obra aberta" de Umberto Eco: o papel do público e a importância do Modernismo 12- O fim de uma era |
| Coro I | Musical | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <p>Musicalizar o aluno, instrumentalizando-o para o trabalho nas disciplinas seguintes da área de Música no CAC.</p> <p>Desenvolver habilidades básicas em relação ao canto coral.</p> <p>Desenvolver o domínio da linguagem musical.</p> <p>4 Estimular e desenvolver o potencial criativo do aluno em relação à linguagem sonora e musical</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Prática de canto. Técnica vocal. Percepção musical. Consciência corporal, ritmo e movimento. Aspectos pedagógicos do Coro.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> a) Prática de canto. b) Técnica vocal. c) Percepção musical. d) Consciência corporal, ritmo e movimento. e) Aspectos pedagógicos do Coro. |

| | | | |
|-------------------------|----------------------|-----------|--|
| Poéticas da Voz I | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Levar o aluno a descobrir e construir seus potenciais vocais, com ênfase na descoberta, nos campos do silêncio e do ruído, do som e do sentido. 2. Estimular a percepção e amplificação dos espaços interiores da voz. 3. Proporcionar experiências da voz entendida como pulsação corporal no espaço e no tempo. <p>Programa Resumido</p> <p>Preparação para as potencialidades da voz, partindo-se do silêncio e do ruído, do som e do sentido, para a dicção da palavra poética.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Palavra, Poder e Memória: as Musas, Palavras-cantadas. 2. Estado de escuta: silêncio e relaxamento; observação de si, do outro e do espaço; descoberta e construção da percepção do som e do silêncio. 3. Estado de música: cantos coletivos. Criatividade vocal. Paisagens sonoras. 4. Potenciais da Voz: conexões acústicas e fisiológicas. 5. Atitude postural: articulações, eixo e vetores corporais. Posição?: silêncio. Saúde Vocal. 6. Pulso, andamento e ritmo. Preparação, ação e sustentação do silêncio e do som. Os sete passos: pés, joelhos, pélvis, coluna, ombros, cotovelos, mãos. 7. Vozes da Cidade: pesquisa sonora a partir de uma escuta urbana. 8. Ações da respiração: ossos e músculos. Fases, salas, ritmos e modos respiratórios. Palavras no ar. 9. Pescoço e estruturas orofaciais: flexibilização. 10. Potenciais da Voz: ações da laringe, pescoço, língua e boca. Sonoridade e sentido das palavras. 11. Formação e ressonância dos fonemas. 12. Rotina pessoal de treinamento. 13. Aspectos Pedagógicos das Poéticas da Voz. 14. Abordagem de Stanislavski. 15. Abordagem de Grotowski. |
| <i>Segundo Semestre</i> | | <i>34</i> | |
| Improvisação II | Cinestésico-Corporal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ul style="list-style-type: none"> . Continuidade do estudo da improvisação teatral como procedimento de expressão, composição e análise da cena . . O desenvolvimento de uma gramática vocal e verbal que amplie a expressão da palavra na cena. . Estabelecer as conexões entre as premissas definidas na disciplina Improvisação I e a Improvisação II, baseada na expressão verbal, permitindo a análise dos procedimentos técnicos e metodológicos utilizados nas duas linguagens. . O estudo de fontes teóricas e pedagógicas que sistematizaram o trabalho da improvisação teatral baseada na linguagem da palavra, ou seja, que se estrutura através da expressão verbal. <p>Docente(s) Responsável(eis) 1235421 - Maria Thais Lima Santos</p> <p>Programa Resumido</p> <p>A expressão da palavra: elementos de estruturação e decomposição. Associação entre os princípios do movimento expressivo e a palavra. A ação verbal: o desenho da voz e o som do corpo. A palavra como matéria expressiva: organização e elaboração do discurso cênico. O discurso teatral e suas diferentes matrizes: filosófica, poética e dramática. A composição e a improvisação: as regras fixas e móveis do jogo teatral. Procedimentos pedagógicos e aspectos metodológicos na improvisação teatral. Improvisação livre e Improvisação estruturada: a diferença do tema e do enredo.</p> <p>Programa</p> <ul style="list-style-type: none"> - A expressão da palavra: elementos de estruturação e decomposição. - Associação entre os princípios do movimento expressivo e a palavra. - A ação verbal: o desenho da voz e o som do corpo. - A palavra como matéria expressiva: organização e elaboração do discurso cênico. - O discurso teatral e suas diferentes matrizes: filosófica, poética e dramática - A composição e a improvisação: as regras fixas e móveis do jogo teatral. - Procedimentos pedagógicos e aspectos metodológicos na improvisação teatral. - Improvisação livre e Improvisação estruturada: a diferença do tema e do enredo. - Aspectos pedagógicos da Improvisação teatral. |

| | | | |
|-----------------------|----------------------|---|--|
| História do teatro II | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 180 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Apresentação do curso, bibliografia. Aspectos pedagógicos da História do teatro. 2. O Renascimento: nova perspectiva artística, cenografia. 3. A commedia dell'arte: desenvolvimento, personagens, práticas. 4. teatro elizabetano: Ben Johnson e Marlowe . A forma do teatro elizabetano. 5. Shakespeare. 6. O Século de Ouro Espanhol. Lope de Veja e Calderon de la Barca. 7. O teatro clássico francês I: Corneille, Racine e Molière. 8. O teatro clássico francês II: Diderot, Voltaire e Rousseau. 9. Pré-Romantismo – Sturm und Drang: Klinger e Lessing. 10. Romantismo alemão: Goethe, Schiller e Büchner. 11. O Romantismo francês: V. Hugo e Alexandre Dumas. 12. O teatro francês – as formas populares. O melodrama e o vaudeville. 13. O Realismo: Dumas Filho e o teatro do Ginásio. 14. O Naturalismo: Zola e Antoine. 15. Avaliação <p>Docente(s) Responsável(eis) 245000 - Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo</p> <p>Programa Resumido Prosseguir na exposição da história do teatro observada tanto do ponto de vista do espetáculo cênico quanto da análise e da prática da dramaturgia. Neste semestre, parte-se do teatro renascentista para chegar-se até os movimentos naturalistas, no final do século XIX.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Apresentação do curso, bibliografia. 2. O Renascimento: nova perspectiva artística, cenografia 3. A commedia dell'arte: desenvolvimento, personagens, práticas 4. teatro elizabetano: Bem Jonson e Marlowe . A forma do teatro elizabetano 5. Shakespeare. 6. O Século de Ouro Espanhol. Lope de Veja e Calderon de la Barca 7. O teatro clássico francês I: Corneille, Racine e Molière. 8. O teatro clássico francês II: Diderot, Voltaire e Rousseau. 9. Pré-Romantismo – Sturm und Drang: Klinger e Lessing 10. Romantismo alemão: Goethe, Schiller e Büchner 11. O Romantismo francês: V. Hugo e Alexandre Dumas 12. O teatro francês – as formas populares. O melodrama e o vaudeville. 13. O Realismo: Dumas Filho e o teatro do Ginásio 14. O Naturalismo: Zola e Antoine 15. Avaliação |
| Jogos Teatrais II | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Promover a continuidade de uma experiência estética de caráter lúdico através do exercício e da reflexão em torno de sistema de jogos teatrais, examinando múltiplas possibilidades e interesses de sua realização.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2172931 - Flavio Augusto Desgranges de Carvalho</p> <p>Programa Resumido O personagem como foco. A estrutura “onde, quem, o que”: variações sobre o foco. Os Jogos teatrais e o texto. Os jogos teatrais e os processos de criação no teatro formal. O sistema de jogos teatrais e o teatro contemporâneo.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1- O personagem como foco 2- A estrutura “onde, quem, o que”: variações sobre o foco. 3- Os Jogos teatrais e o texto 4- Os jogos teatrais e os processos de criação no teatro formal 5- O sistema de jogos teatrais e o teatro contemporâneo. |

| | | | |
|-----------------------|-------------------------------------|---|---|
| teatro de Animação II | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos - Explorar o teatro de animação como linguagem específica e como instrumento para a reflexão sobre o fazer teatral. - Trabalhar os princípios específicos do teatro de animação mediados pelo boneco e pelo objeto. - Suscitar abordagens que proporcionem a interface com outros fazeres artísticos.</p> <p>A partir de uma introdução teórico-prática, este segundo momento privilegiará o boneco, a dramaturgia do material, a sombra e o objeto. Haverá a elaboração de pequenos exercícios teatrais aplicando os conceitos do teatro de Animação. Finalizando, uma reflexão sobre o processo.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2104013 - Felisberto Sabino da Costa</p> <p>Programa Resumido Estudo da atuação mediada pelo boneco e pelo objeto: teatro de Bonecos, teatro de Sombras, teatro de Objetos.</p> <p>Programa teatro de Animação: Teoria e Técnicas Exercícios de Manipulação Corporal A Dramaturgia do Material. Atuação com Objetos. teatro de Objetos teatro de Sombra A Animação do Boneco: Olhar. Ponto Fixo. Ritmo. Impulso. Respiração. A Dissociação: Ator-Boneco. A Relação Ator e Boneco. A marionetização do ator. O teatro de Animação Contemporâneo</p> |
| Corpo e Movimento II | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos - Flexibilização do tônus corporal e aquisição elasticidade. - Domínio das relações peso e equilíbrio corporais. - Apropriação da seqüência das posições de controle - Andar e domínio da leveza pelo transporte. - Ampliar o domínio do corpo em movimento com autonomia e responsabilidade. - Improvisar e criar frases de movimento.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 854775 - Karen Astrid Muller Pinto</p> <p>Programa Resumido Domínio e flexibilização: tônus corporal. Eixos: transversal e longitudinal, relação e mobilidade. Noção de transporte: direcionamentos pelos apoios e linhas de força. O corpo no espaço: planos, direções. O corpo no espaço: espaço pessoal, radiante e total. Tato e contato. Exercícios de movimento. Aspectos pedagógicos das relações entre corpo e movimento.</p> <p>Programa 1. Domínio e flexibilização tonus corporal. 2. Eixos: transversal e longitudinal, relação e mobilidade. 3. Noção de transporte: direcionamentos pelos apoios e linhas de força. 4. O corpo no espaço: planos, direções. 5. O corpo no espaço: espaço pessoal, radiante e total. 6. Tato e contato. 7. Exercícios de movimento. 8. Aspectos pedagógicos das relações entre corpo e movimento.</p> |
| teatro e Sociedade II | Verbal-Linguística | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 90 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2001</p> <p>Objetivos Analisar e expressão teatral como uma das formas pelas quais o manifestação estética. Assim, procura trabalhar a especificidade da expressão teatral no mundo moderno ocidental. A partir daí, enfoca a emancipação do teatro das formas religiosas e sua autonomização como linguagem artística, a institucionalização da arte e a configuração do sentido de espetáculo. Estuda os principais critérios desse processo, tais como: a identificação da autoria, o sentido da interpretação, a legitimação de uma história do teatro, a formação da crítica e a dinâmica dos</p> |

| | | | |
|--------------------|--------------------|---|--|
| | | | <p>movimentos estéticos. Finalmente, a disciplina analisa as transformações da sociedade contemporânea e suas repercussões nas formas de expressão artística e, em especial, o teatro</p> <p>Programa Resumido Analisar e expressão teatral como uma das formas pelas quais o manifestação estética. Assim, procura trabalhar a especificidade da expressão teatral no mundo moderno ocidental. A partir daí, enfoca a emancipação do teatro das formas religiosas e sua autonomização como linguagem artística, a institucionalização da arte e a configuração do sentido de espetáculo. Estuda os principais critérios desse processo, tais como: a identificação da autoria, o sentido da interpretação, a legitimação de uma história do teatro, a formação da crítica e a dinâmica dos movimentos estéticos. Finalmente, a disciplina analisa as transformações da sociedade contemporânea e suas repercussões nas formas de expressão artística e, em especial, o teatro</p> <p>Programa -A Modernidade 2-A revolução tecnológica do século XIX 3-Indústria cultural e cultura de massa: rupturas no campo artístico 4-Pós-Modernidade (Canevacci, Srenko e Brissac) ou Pós-Classicismo (steinert) 5- O papel da tecnologia na expressão estética 6-Peter Brook e o teatro contemporânea 7-Intertextualidades e Multilinguagens 8-Arte e Ciências: o Psicodrama 9-Perspectivas do terceiro milênio</p> |
| Coro II | Musical | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos musicalizar o aluno, instrumentalizando-o para o trabalho nas disciplinas seguintes da área de Música no CAC.</p> <p>Desenvolver habilidades básicas em relação ao canto coral e ao tempo-ritmo vocal e corporal.</p> <p>Desenvolver a capacidade de análise, compreensão e manipulação da linguagem musical.</p> <p>Estimular e desenvolver o potencial criativo do aluno em relação à linguagem sonora e musical.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra</p> <p>Programa Resumido Prática de canto. Técnica vocal. Percepção musical. Solfejo e leitura musical. Improvisação e criação musicais voltadas às necessidades do ator. Consciência corporal, ritmo e movimento. Aspectos pedagógicos do Coro.</p> <p>Programa a) Prática de canto. b) Técnica vocal. c) Percepção musical. d) Solfejo e leitura musical. e) Improvisação e criação musicais voltadas às necessidades do ator. f) Consciência corporal, ritmo e movimento. g) Aspectos pedagógicos do Coro.</p> |
| Poéticas da Voz II | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Levar o aluno a construir seus potenciais vocais, nos campos do silêncio e do ruído, do som e do sentido: da palavra. 2. Estimular a amplificação e a sustentação dos espaços interiores da voz.</p> <p>Programa Resumido Ação das potencialidades da voz, no âmbito das dimensões do sujeito, a saber: a dimensão do eu, da pessoa e do cidadão, associadas à dicção lírica, dramática e épica, respectivamente.</p> <p>Programa 1. Relações entre requisitos e potenciais da voz. 2. Criatividade e improviso vocal: a palavra. 3. Sustentação das salas de ar: superior, média e inferior. 4. Impulso respiratório: costal-diafragmático-abdominal. 5. Ações da respiração: elástica, frenagem e impulso.</p> |

| | | | |
|--------------------------|-------------------------------------|-----------|---|
| | | | <p>6.Preparação, ação e sustentação da palavra.Flexibilidade tonal.</p> <p>7.Relações entre articulação e ressonância. Clareza e fluência.</p> <p>8.Tempo e ritmo: correspondência entre pulso e altura, nos campos dos pés, das mãos e da voz. Velocidades e pausas.</p> <p>9.Potenciais da voz: intensidade, volume e projeção. Ênfase.</p> <p>10.Aspectos Pedagógicos das Poéticas da Voz.</p> <p>11.Dimensões do sujeito, nos contextos lírico, dramático e épico: o eu, a pessoa e o cidadão.</p> <p>12.A dicção lírica: conexões musicais.</p> <p>13.Abordagem de Artaud.</p> <p>14.A dicção épica: fluência narrativa.</p> <p>15.Abordagem de Brecht.</p> |
| Segundo Ano | | | |
| Terceiro Semestre | | 32 | |
| História do teatro III | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4</p> <p>Créditos Trabalho: 2</p> <p>Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)</p> <p>Tipo: Semestral</p> <p>Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <p>Apresentar um quadro abrangente do teatro moderno, a partir do estudo das principais correntes e dos criadores fundamentais da dramaturgia, da encenação e da atuação, a partir do surgimento do encenador, no final do século XIX, até a ruptura dos modelos de teatralidade, com as vanguardas históricas, nas primeiras décadas do século XX. A abordagem historiográfica das manifestações, com respeito à cronologia, é aprofundada a partir do exame das tendências paradigmáticas do teatro no período.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis)</p> <p>1900934 - Sílvia Fernandes da Silva Telesi</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Apresentar um quadro abrangente do teatro moderno, a partir da encenação e da dramaturgia naturalista e simbolista, especialmente com base na teoria do drama moderno de Peter Szondi , nas análises de Anatol Rosenfeld sobre o teatro épico e nos estudos de Jean-Pierre Sarrazc sobre a dramaturgia rapsódica. A partir da análise das principais manifestações dramaturgias e cênicas dessas tendências do final do século XIX, abordamos a ruptura efetivada pelas vanguardas históricas, no princípio do século XX, traçando um panorama da teatralidade do período.</p> <p>Programa</p> <p>1. Naturalismo</p> <p>1.1. O Naturalismo no final do século XIX e início do século XX. Zola, o dramaturgo e o teórico do naturalismo.</p> <p>1.2. A presença do encenador: Antoine e o Théâtre Libre.</p> <p>1.3. A crise do drama: Henrik Ibsen (Casa de Bonecas, O pato selvagem, Rosmersholm, O Pequeno Eyolf) e August Strindberg (O Pai, Senhorita Júlia, Rumo a Damasco, Crimes e Crimes).</p> <p>1.4. A dramaturgia de Anton Tchekhov (A Gaivota, As três irmãs, O Tio Vânia, O Jardim das Cerejeiras) e as encenações de Stanislavski no teatro de Arte de Moscou.</p> <p>1.5. A grande aventura do ator segundo Stanislavski.</p> <p>2. Simbolismo</p> <p>2.1. Richard Wagner, precursor do simbolismo e do teatro total.</p> <p>2.2. A encenação simbolista na França: Paul Fort e o Théâtre d' Art, Lugné-Poe e o Théâtre de L'Oeuvre.</p> <p>2.3. A dramaturgia simbolista de Maurice Maeterlinck (A Intrusa, Interior, Pélleas e Mélisande) e Henrik Ibsen (John Gabriel Borkman, A dama do mar, Quando despertarmos de entre os mortos).</p> <p>2.4. O ator simbolista: o teatro de andróides de Maurice Maeterlink e a super-marionete de Edward Gordon Craig.</p> <p>2.5. Appia, Craig e a cena contemporânea.</p> <p>3. Vanguardas</p> <p>3.1. A tradição da ruptura.</p> <p>3.2. Ubu Rei, de Alfred Jarry.</p> <p>3.3. O Expressionismo alemão. Frank Wedekind, um precursor (O despertar da primavera). O drama expressionista de Georg Kaiser (De manhã à meia-noite). Jessner e a encenação expressionista. O ator expressionista.</p> <p>3.4. Surrealismo e automatismo.</p> <p>3.5. Futurismo, Dadaísmo e Performance.</p> <p>4. Aspectos pedagógicos da História do teatro</p> |
| Corpo e Movimento III | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 | <p>Créditos Aula:2</p> <p>Créditos Trabalho: 0</p> <p>Carga Horária Total: 30 h</p> <p>Tipo: Semestral</p> <p>Ativação: 01/01/2008</p> |

| | | | |
|---------------------|--------------------|---|--|
| | | | <p>Objetivos</p> <p>Aprofundamento das etapas desenvolvidas nas disciplinas Corpo e Movimento I e II, ou seja, aplicação da expressão no processo de treinamento físico do ator, visando a um maior conhecimento de seu próprio corpo e, como consequência, maior capacidade de utilização criativa. Tentativa de vencer resistências físicas e psíquicas que limitam o trabalho expressivo do ator.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis)</p> <p>854775 - Karen Astrid Muller Pinto</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Os reflexos posturais. A gravidade e a estrutura antigravitária do corpo. Empurrar para se movimentar: os deslocamentos no espaço. Os fatores de movimento: Rudolf Laban. Peso, tempo, espaço e fluência. Ritmo: interno e externo. As escalas dimensionais Improvisação e composição.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Os reflexos posturais. A gravidade e a estrutura antigravitária do corpo. 2. Empurrar para se movimentar: os deslocamentos no espaço. 3. Os fatores de movimento: Rudolf Laban. 4. Peso, tempo, espaço e fluência. 5. Ritmo: interno e externo. 6. As escalas dimensionais 7. Improvisação e composição. |
| Poéticas da Voz III | Verbal-Linguística | 2 | <p>Créditos Aula:2</p> <p>Créditos Trabalho: 0</p> <p>Carga Horária Total: 30 h</p> <p>Tipo: Semestral</p> <p>Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Levar o aluno a desenvolver um processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica, síntese de clareza e fluência. 2. Estimular a ação dos potenciais criativos da voz e da palavra, no âmbito das imagens e das ações da voz. 3. Pesquisar e provocar poéticas com a fala criativa, nos campos do sujeito lírico, épico e dramático. <p>Docente(s) Responsável(eis)</p> <p>1141413 - José Batista Dal Farra Martins</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Sustentação das potencialidades da voz, nas dimensões do eu, da pessoa e do cidadão, associadas à dicção lírica, dramática e épica, respectivamente.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Preparação, ação e sustentação: criação de rotina coletiva. 2. Potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo. 3. Sonoridade das palavras e sua relação com os significados, as imagens e as ações da fala poética. 4. O sujeito lírico. O tempo em suspensão. Atmosfera e imagens. 5. Improviso vocal dentro do universo lírico, utilizando-se os potenciais da voz. 6. O sujeito épico. Ação do narrador. 7. Improviso vocal dentro do universo épico, utilizando-se os potenciais da voz. 8. O sujeito dramático. O ator como síntese das polaridades lírica e épica, associadas ao cantor e ao narrador. 9. Improviso vocal dentro do universo dramático, utilizando-se os potenciais da voz. 10. Estratégias de apropriação do texto dramático. 11. Ação do corpo-voz no campo do jogo dramático. 12. Encenação da voz. |
| Música e Ritmo | Musical | 4 | <p>Créditos Aula:4</p> <p>Créditos Trabalho: 0</p> <p>Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h)</p> <p>Tipo: Semestral</p> <p>Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <p>Estabelecer bases teórico-práticas para a compreensão dos aspectos musicais que servem de arcabouço à cena, enfatizando a temporalidade e o ritmo.</p> <p>Desenvolver competências e habilidades musicais do ator como ferramentas para a resolução de problemas cênicos.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis)</p> <p>59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Audição e escuta. Paisagem sonora. Pulso. Improvisação e composição musical da cena.</p> |

| | | | |
|-------------------------|---|---|---|
| | | | <p>Programa</p> <ul style="list-style-type: none"> -Audição e Escuta: o repertório sonoro e suas relações; paisagem sonora. -A música: parte da paisagem . -Relações: ruídos, som, corpo,voz. -Parâmetros sonoros : altura, intensidade, timbre,duração:articulação, estruturação, organização . -Pulso: a idéia de tempo. -Silêncio. -Mousiké e cronotopo artístico. -Improvisação musical e improvisação teatral: interseções. -Composição musical da cena. - Aspectos pedagógicos das relações entre música e ritmo. |
| Ação Cultural em teatro | Verbal-Linguística e Interpessoal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2001</p> <p>Objetivos A presente disciplina visa a proporcionar ao aluno aprendizado teórico das variadas maneiras de atuação cultural em teatro, levando-o ao conhecimento de diferentes atividades de formação e seus métodos específicos de aproximação com a arte teatral. Estimulando e capacitando o aluno a refletir acerca das possibilidades estético-pedagógicas do teatro em suas diferentes manifestações.</p> <p>Programa Resumido A presente disciplina visa a proporcionar ao aluno aprendizado teórico das variadas maneiras de atuação cultural em teatro, levando-o ao conhecimento de diferentes atividades de formação e seus métodos específicos de aproximação com a arte teatral. Estimulando e capacitando o aluno a refletir acerca das possibilidades estético-pedagógicas do teatro em suas diferentes manifestações.</p> <p>Programa</p> <ul style="list-style-type: none"> - Possibilidades pedagógicas do teatro de espetáculo; - Diferentes formas teatrais: suas proposições estéticas e objetivos; - Práticas de formação de espectadores; - Infância e linguagem teatral; - A animação teatral; - As práticas de mediação teatral; - Relação teatro-escola. |
| Teatro Brasileiro I | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos O estudo cronológico do desenvolvimento do teatro Brasileiro, sob o ponto de vista estético e social, com a preocupação de unir este desenvolvimento à evolução do teatro universal</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 245000 - Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo</p> <p>Programa Resumido O estudo cronológico do desenvolvimento do teatro Brasileiro, sob o ponto de vista estético e social, com a preocupação de unir este desenvolvimento à evolução do teatro universal.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Apresentação do curso. Bibliografia. Organização dos seminários. Aspectos pedagógicos do teatro Brasileiro. 2. A invenção da América - O teatro de Anchieta. 3. Bahia e Minas/ As Casas da <i>Ópera</i> nos séculos XVII e XVIII. Antônio José da Silva. 4. A tragédia: Gonçalves de Magalhães e João Caetano. Tratado sobre a tragédia e a inauguração da crítica. 5. Criação da comédia nacional - Martins Pena. 6. Drama romântico: amor e pátria - Gonçalves Dias e Agrário de Menezes. 7. Escravidão e abolicionismo - Paulo Eiró e Castro Alves. 8. teatro em São Paulo - Álvares de Azevedo. 9. Liberalismo e nacionalismo - José de Alencar e a peça de tese. 10. Sociedade urbana e comédia de costumes - Joaquim Manoel de Macedo; França Junior. 11. Machado de Assis dramaturgo. 12. teatro fora dos eixos - Qorpo Santo. 13. teatro musicado e teatro de Revista – música popular - Artur Azevedo. 14. Simbolismo - Roberto Gomes. 15. Avaliação. |
| Interpretação I | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 240 h (Práticas como Componentes Curriculares = 30 h)</p> |

| | | | |
|------------------------|----------------------|----|---|
| | | | <p>Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Introduzir os alunos na prática das ações físicas como elemento essencial do trabalho criativo do ator, ligando as fontes históricas e estéticas desta abordagem metodológica ao conceito contemporâneo de atuação. 2. Iniciar um processo de treinamento físico com os alunos que permita trabalhar o corpo e a voz, além de ampliar e reconhecer as suas potencialidades expressivas. 3. Abordar na teoria e na prática as referências pioneiras das ações físicas nas principais pesquisas estéticas: Stanislavski, Meyerhold, Laban, Brecht, Artaud, Decroux e Grotowski. 4. Criar cenas a partir de textos não-teatrais como poesias, contos ou crônicas ou textos teatrais curtos que permitam experimentar a sobreposição das ações aos textos. A produção e a apresentação das cenas tem como objetivo também, refletir sobre a prática e vivenciar a relação palco-platéia. <p>Docente(s) Responsável(eis) 1235421 - Maria Thais Lima Santos</p> <p>Programa Resumido Ações físicas. As ações vocais e o texto. Silêncio</p> <p>Programa</p> <p>I – Ações físicas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Os elementos de composição da ação física. 2. A relação entre pré-atuação, impulsos e satz. 3. A forma da ação: início, meio, ápice e fim. 4. Os segmentos da ação: direção, qualidade, fluência, velocidade e ritmo. 5. A ação física e a relação com os objetos, espaço, música. 6. Aspectos pedagógicos da Interpretação Teatral. <p>II- As ações vocais e o texto:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Ressonadores. 2. Dinâmicas: energia, volume, intensidade, tempo e duração. 3. Silêncio. <p>III - A composição de cenas individuais e coletivas:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Composição e sobreposição de partituras corporais e vocais. 2. Imagens e formas. |
| Dança Contemporânea I | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Desenvolver experimentos criativos pautados na idéia de uma prontidão cênica a partir do que chamamos de escuta do corpo. 2. Pesquisar as necessidades do corpo - de um artista criador – que envolvem os processos de criação e o fazer numa relação contemporânea. 3. Vivenciar possibilidades de outras ordens de construção a partir de experimentos em grupos, tendo como parâmetro outras estruturas de organização cênica. 4. Refletir sobre a prática estabelecida em classe e promover pontes com algumas referências teóricas. <p>Docente(s) Responsável(eis) 3656626 - Maria Helena Franco de Araujo Bastos</p> <p>Programa Resumido Procura-se extrair novos padrões a partir das interações dos diferentes corpos entre si e destes com o ambiente, utilizando a respiração como porta de entrada e de saída, como conexão entre estes corpos e os sons gerados neste processo.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O conceito “Corpomídia” de Christine Greiner e Helena Katz. 2. Ação e cognição, entendidas numa mesma escala temporal. 3. O sentido do movimento como início do processo de produção de um corpomídia. 4. A arte incorporada como uma necessidade de existência, um modo de vida, um caminho para se relacionar com um mundo: uma escolha. 5. Aspectos pedagógicos da Dança Contemporânea. |
| <i>Quarto Semestre</i> | | 32 | |

| | | | |
|------------------------------|---------------------------|----------|--|
| <p>História do teatro IV</p> | <p>Verbal-Linguística</p> | <p>4</p> | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Tendo em vista a amplitude do período abordado, que se estende da década de 50 do século XX até o princípio do século XXI, elegemos as tendências mais significativas do teatro moderno e contemporâneo, com análise específica da encenação, dramaturgia e atuação, incluindo, nas últimas décadas do século, o estudo de manifestações específicas da cena atual, como a performance e a dança-teatro.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 1900934 - Silvia Fernandes da Silva Telesi</p> <p>Programa Resumido Apresentar um quadro significativo do teatro moderno contemporâneo e de todas as manifestações cênicas afins. Aprofunda-se no estudo daquelas tendências, criadores e obras que marcaram mais significativamente o panorama teatral do período compreendido entre os anos cinquenta do século XX até o princípio do século XXI.</p> <p>Programa 1. O teatro da crueldade de Antonin Artaud. 2. O teatro político: teoria, dramaturgia e encenação. Piscator e Brecht. 3. Dramaturgia e teatro americanos no pós-guerra: psicanálise e realismo. Eugene O'Neill (Longa jornada noite adentro), Tennessee Williams (Um bonde chamado desejo), Arthur Miller (A morte do caixeiro viajante) e Edward Albee (Quem tem medo de Virginia Woolf?). 4. A performance. O encenador como autor do espetáculo. O teatro autônomo de Tadeusz Kantor. 5. O happening. Os laboratórios e as comunidades de criação: Living Theatre, Open Theatre, Bread and Puppet Theatre. 6. A criação coletiva e o ator no trabalho de grupo. O "Théâtre du Soleil" de Ariane Mnouchkine e o texto coletivo. 7. Patrice Chéreau e os encenadores franceses contemporâneos: Antoine Vitez, Jacques Lassale, Daniel Mesguish. A dramaturgia de Michel Vinaver (Iphigénie Hôtel, Os trabalhos e os dias, Os estivadores) e Bernard-Marie Koltès (Na solidão dos campos de algodão). 8. A dramaturgia inglesa e norte-americana: Harold Pinter (Volta ao lar, O amante, Festa de aniversário), Tom Stoppard (Rosencrantz e Guildenstern estão mortos, A quadratura do círculo), Sam Shepard (Angel city, Oeste verdadeiro, La turista, Mente mentira), Tony Kushner (Angels in America). 9. O teatro de visões de Robert Wilson. O teatro ontológico-histórico de Richard Foreman. 10. As mudanças no trabalho do ator. O teatro-laboratório de Jerzy Grotowski. A antropologia teatral de Eugenio Barba. 11. O projeto teatral de Richard Schechner. 12. Dramaturgia e encenação na Alemanha contemporânea. Os encenadores: Klaus-Michael Grüber, Peter Stein, Mathias Langhoff. A dramaturgia de Heiner Müller (Medeamaterial, Mauser, Hamlet-Máquina, A Missão, Quartett). 13. Tendências atuais: a encenação de Robert Lepage. 14. Tendências atuais: Jan Fabre, Marina Abramovic. 15. Teoria do teatro contemporâneo: o teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann. 16. Aspectos pedagógicos da História do teatro.</p> |
|------------------------------|---------------------------|----------|--|

| | | | |
|----------------------|-------------------------------------|---|--|
| Canto Para o Ator | Musical | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Transmitir os princípios básicos de técnica vocal e interpretação musical, propondo ao aluno: 1.Executar o repertório vocal de peças teatrais; 2.Aprender a estudar as peças requeridas; 3.Praticar uma higiene vocal adequada; 4.Adequar as relações entre texto musical e cena;5.Desenvolver competências para a criação de novas relações; 6. Adequar expressiva e fisicamente a relação música/canto/palavra/movimento.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra</p> <p>Programa Resumido Prática individual de canto. Exercícios de técnica vocal (exploração e aperfeiçoamento). Execução de repertório solo, erudito e popular.</p> <p>Programa a) Técnicas de: relaxamento, respiração, impulso, direção, apoio, articulação, ressonância. b) Funcionamento do aparelho vocal. c) Classificação vocal. d) Percepção e análise melódicas: altura, pulso, tempo, ritmo, frases, andamento, silêncios, cesuras e respirações, ataques, legato/staccato, dinâmicas, ornamentos. e) Repertório: música coral, música de câmara, música popular, música para teatro. f) Uso de microfone e aparelhagem de som. g) Aspectos pedagógicos do Canto para o Ator.</p> |
| Corpo e Movimento IV | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Estabelecer relações entre domínio corporal e expressão artística. Domínio da criação artística do movimento. Tônus corporal e emoção. Relação entre som e movimento, entre palavra e gesto.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 854775 - Karen Astrid Muller Pinto</p> <p>Programa Resumido Gesto, tônus e emoção. O corpo e a criança: etapas de desenvolvimento do movimento. O corpo do atuante. Corpo próprio e presença. Improvisação, partitura e organização. O pesquisador-intérprete.</p> <p>Programa 1. Gesto, tônus e emoção. 2. O corpo e a criança: etapas de desenvolvimento do movimento. 3. O corpo do atuante. 4. Corpo próprio e presença. 5. Improvisação, partitura e organização. 6. O pesquisador-intérprete.</p> |
| Poéticas da Voz IV | Verbal-Linguística | 2 | <p>Disciplina: CAC0274 - Poéticas da Voz IV</p> <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Levar o aluno a sustentar um processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica, síntese de clareza e fluência. 2. Estimular a sustentação dos potenciais criativos da voz e da palavra, no âmbito das imagens e das ações da voz.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis)</p> |

| | | | |
|----------------------|---|---|--|
| | | | <p>2559060 - Yedda Carvalho Ribéra</p> <p>Programa Resumido Sustentação das potencialidades da voz e de estruturas de treinamento, associadas à dicção performática.</p> <p>Programa 1. Sustentação de uma rotina coletiva de treinamento. Estado de atenção e estado de música. 2. Sustentação dos potenciais da voz: respiração, intensidade, flexibilidade tonal, ressonância, articulação, dicção, volume, projeção, duração, pausas, velocidade e ritmo. 3. Ação da voz: planos baixo, médio e alto. 4. Sustentação das ações do corpo-voz. 5. Dinâmicas da voz como composição: combinatória de potenciais. 6. Estruturas de treinamento. 7. Improvisos do corpo-voz: silêncio e ruído, som e sentido, palavra. 8. Voz e performance: sujeito poético. 9. Encenação da Voz: projeto coletivo.</p> |
| teatro Brasileiro II | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Dar continuidade ao estudo cronológico do teatro Brasileiro, sob o ponto de vista estético/social, com a preocupação de unir esse desenvolvimento à evolução do teatro universal.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 245000 - Elizabeth Ferreira Cardoso Ribeiro Azevedo</p> <p>Programa Resumido Dar continuidade ao estudo cronológico do teatro Brasileiro, sob o ponto de vista estético/social, com a preocupação de unir esse desenvolvimento à evolução do teatro universal.</p> <p>Programa 1. Apresentação do curso, bibliografia, organização dos seminários. Aspectos pedagógicos do teatro Brasileiro. 2. O renascimento da comédia de costumes; as grandes companhias. 3. Pré-modernismo - Álvaro Moreira e Renato Viana. 4. Modernismo e teatro – Flávio de Carvalho e Oswald de Andrade. 5. teatro em São Paulo: dos filodramáticos ao TBC. 6. Nelson Rodrigues, Ziembinsky e Santa Rosa (Vestido de Noiva). 7. O TBC, Zampari, diretores italianos. As companhias dos anos 50. 8. Dramaturgia do eu e do mundo - Jorge Andrade. 9. Resgate de raízes – Dias Gomes, Ariano Suassuna. 10. teatro de resistência - O teatro de Arena; Guarnieri, Boal. O teatro Oficina. 11. O mundo da marginalia - Plínio Marcos. 12. Dramaturgia do desassossego: Antonio Bivar, Roberto Athaide. 13. Performance e criação coletiva - Os grupos dos anos 70. 14. A era dos encenadores. 15. Avaliação.</p> |
| Interpretação II | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 240 h (Práticas como Componentes Curriculares = 30 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Aprofundar a prática das ações físicas através de treinamento psicofísico. 2. Desenvolver um trabalho com personagens a partir de um texto teatral, explorando as possibilidades metodológicas das ações físicas. 3. Possibilitar a compreensão das diferentes possibilidades de construção da cena. 4. Abordar na teoria e na prática as referências modernas das ações físicas nas principais pesquisas estéticas: Decroux, Grotowski, Brook, Lecoq, Chaikin, Kantor, Barba e Schechner . 5. Vivenciar um processo criativo de montagem que proporcione ao aluno uma reflexão teórica da prática realizada e o reconhecimento de diferentes princípios estéticos, estilos e gêneros teatrais, além do exercício da produção e da recepção teatral.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 33397 - Armando Sérgio da Silva</p> <p>Programa Resumido Técnicas de treinamento. Composição de personagem.</p> <p>Programa I – Técnicas de treinamento: 1. O físico e o energético. 2. Ações físicas e vocais. 3. Memorização e codificação das ações físicas.</p> |

| | | | |
|------------------------|------------------------------|---|---|
| | | | <p>4. Improvisação e composição de partituras de ações. 5. Aspectos pedagógicos da Interpretação Teatral.</p> <p>II. Composição de personagem: 1. O jogo do ator e a personagem: criação de matrizes. 2. A personagem e a construção de matrizes com os elementos da cena: espaço, ritmo, movimento, tempo, objeto e palavra. 3. A personagem: imagens, características e linhas de força (emoção e situação). 4. O trabalho com o texto e as ações da personagem: as imagens, o subtexto e o gesto. 5. A imagem e a forma da personagem: ação interior e exterior. 6. A atuação orgânica: harmônica e desarmônica. 7. O trabalho com o texto: musicalidade, vibração, intenção. 8. Análise do texto a partir das ações. 9. A improvisação, criação, produção e apresentação de cenas públicas.</p> |
| Direção Teatral I | Interpessoal e Visuoespacial | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Introdução ao universo da Direção Teatral, através da análise e interpretação do texto teatral .</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 418423 - Cibele Forjaz Simões</p> <p>Programa Resumido Sobre o discurso da encenação: aspectos técnicos, poéticos e estéticos. Problemas históricos: o teatro moderno e a função do encenador. Aspectos materiais da encenação: o espaço, o texto, o ator, a iluminação, figurino, produção, etc. Das possibilidades: um texto e diferentes leituras. Encenar, ou como escolher um ponto de vista: um estudo cênico. Ensaio crítico sobre o processo de criação. Aspectos pedagógicos da Direção Teatral.</p> <p>Programa - Sobre o discurso da encenação: aspectos técnicos, poéticos e estéticos. - Problemas históricos: o teatro moderno e a função do encenador. - Aspectos materiais da encenação: o espaço, o texto, o ator, a iluminação, figurino, produção, etc. - Das possibilidades: um texto e diferentes leituras. - Encenar, ou como escolher um ponto de vista: um estudo cênico. - Ensaio crítico sobre o processo de criação. - Aspectos pedagógicos da Direção Teatral.</p> |
| Dança Contemporânea II | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Reconhecer a dança enquanto um sistema. O aprofundamento desta hipótese é apontar que esse sistema dança se transforma a partir de acontecimentos significativos, reformulando e modificando todo o seu sentido, numa trajetória evolutiva. 2. Pesquisar as necessidades do corpo - de um artista criador – que envolvem os processos de criação e o fazer numa relação contemporânea. 3. Desenvolver experimentos criativos pautados na idéia de uma prontidão cênica a partir do que chamamos de escuta do corpo visando a composição cênica. 4. Refletir sobre a prática estabelecida em classe e promover pontes com algumas referências teóricas.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 3656626 - Maria Helena Franco de Araujo Bastos</p> <p>Programa Resumido Procura-se extrair novos padrões a partir das interações dos diferentes corpos entre si e destes com o ambiente, utilizando a respiração como porta de entrada e de saída, como conexão entre estes corpos e os sons gerados neste processo.</p> <p>Programa 1. O conceito “Corpomídia” de Christine Greiner e Helena Katz. 2. Ação e cognição, entendidas numa mesma escala temporal. 3. O sentido do movimento como início do processo de produção de um corpomídia. 4. A arte incorporada como uma necessidade de existência, um modo de vida, um caminho para se relacionar com um mundo: uma escolha. 5. Aspectos pedagógicos da Dança Contemporânea.</p> |
| Terceiro Ano | | | |
| <i>Quinto Semestre</i> | | | 28 |

| | | | |
|--------------------|-------------------------|---|---|
| Mímica I | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Introdução à arte da Mímica. Panorama histórico desta arte. Desenvolver a auto-observação e também a observação do outro. Vivenciar os princípios que norteiam a postura corporal de um mimo. Aprender algumas Técnicas Ilusórias. Experimentar o processo de criação de um quadro de mímica.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 63370 - Eduardo Tessari Coutinho</p> <p>Programa Resumido História da Mímica. Princípios corporais do mimo. Técnicas ilusórias. Exercícios práticos.</p> <p>Programa 1. A história da Mímica. 2. A Pantomima, a Pantomima Corporal. 3. A observação: princípio básico da Mímica. 4. Definição de espaço. 5. O robô e marionete. 6. Postura corporal do Mimo. 7. Relação tensão-relaxamento. 8. Técnica Ilusória: articulações do Mimo. 9. Técnica Ilusória: o peso. 10. O ritmo e a economia de movimento. 11. Técnica Ilusória: ponto fixo. 12. Técnica Ilusória: superfície. 13. A Mímica aplicada ao teatro. 14. Como montar um "sketch". 15. Exercícios práticos.</p> |
| Teoria do teatro I | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Introduzir os alunos à reflexão teórica sobre o teatro e sobre as teorias estéticas em geral. A partir do pano de fundo da história das idéias e reflexões sobre o fazer teatral, aprofunda-se verticalmente em autores e obras que definem modelos e/ou estruturas para configurar um pensamento sobre o teatro. O curso inicia-se com leituras do conceito de mimese em A República de Platão e em A Poética de Aristóteles e conclui-se com as reflexões modernas de Craig e Appia sobre a arte do teatro e com o impulso anti-mimético das vanguardas históricas. Na segunda metade o foco é sobre os filósofos que desde o iluminismo contribuíram com reflexões significativas sobre o teatro.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2098240 - Luiz Fernando Ramos</p> <p>Programa Resumido O curso inicia-se com leituras do conceito de mimese em A República de Platão e em A Poética de Aristóteles e conclui-se com as reflexões modernas de Craig e Appia sobre a arte do teatro e com o impulso anti-mimético das vanguardas históricas. Na segunda metade o foco é sobre os filósofos que desde o iluminismo contribuíram com reflexões significativas sobre o teatro.</p> <p>Programa 1. A idéia de teatro: as tensões, intersecções e relações entre a literatura dramática e o espetáculo. 2. A crítica da mimese em Platão: a condenação da poesia e do teatro 3. Aristóteles e o conceito de mimese na Poética: a primeira reflexão sobre o teatro 4. A teoria da ação dramática e as bases da dramaturgia: a trama como coração da tragédia. 5. A teoria do espetáculo na retórica de Aristóteles e a tradição anti-teatral no primeiro milênio. 6. O resgate renascentista da Poética e a teoria neoclássica do drama . 5. A crítica de Diderot ao neoclassicismo e as bases teóricas do drama burguês. 6. A noção de estética, a Crítica do Juízo de Kant e a teoria do teatro do romantismo alemão. 7. A estética do idealismo alemão: Hegel e Schopenhauer 8. A crise do idealismo e o pensamento estético de Nietzsche. 9. Naturalismo e simbolismo: duas faces da teoria do teatro moderno 10. A 'arte do teatro' de Gordon Craig e o teatro do futuro de Appia. 12. As vanguardas históricas: anti-mimese e negação de uma estética do teatro. 13. Aspectos pedagógicos da Teoria do teatro.</p> |
| Sonoplastia | Musical e Visuoespacial | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> |

| | | | |
|---------------------|-------------------------------------|---|---|
| | | | <p>Objetivos Desenvolver no aluno de Artes Cênicas, não-músico, competências para a criação de projetos sonoros e musicais para a cena.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 59771 - Fabio Cardozo de Mello Cintra</p> <p>Programa Resumido Percepção sonora. Articulações entre cena e discurso musical. Composição do projeto musical da cena.</p> <p>Programa - Som, ruído, silêncio. - As articulações do discurso sonoro: princípios de composição. - A percepção e o discurso sonoro: o ouvinte. - Funções da sonoplastia: comentário, reiteração, desdobramentos. - O repertório da sonoplastia. - O equipamento e seu uso. - Aspectos pedagógicos da sonoplastia.</p> |
| Poéticas da Voz V | Verbal-Linguística | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Levar o aluno a aprimorar seu processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica. 2. Estimular o aluno a conceber um projeto prático e teórico de pesquisa: Projeto Voz.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 1141413 - José Batista Dal Farra Martins</p> <p>Programa Resumido Aprimoramento das potencialidades da voz, associado à concepção de um projeto de pesquisa (Projeto Voz).</p> <p>Programa 1. Rotinas de preparação. 2. Potenciais da Voz: preparação, ação e sustentação. 3. Pesquisa de voz: sujeito, tipo, personagem. 4. Poéticas da voz no teatro Contemporâneo. 5. Projeto Voz: concepção. 6. Ensaios e montagem.</p> |
| Corpo e Movimento V | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Aprofundamento da disciplina Corpo e Movimento IV, dando maior ênfase ao trabalho expressivo do ator. Ampliar o conhecimento do corpo e os elementos tônus e emoção, como necessários para o trabalho de interpretação.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 854775 - Karen Astrid Muller Pinto</p> <p>Programa Resumido Desenhando com o corpo no espaço. A ação humana e os movimentos expressivos. Gestos de sombra - a intenção do movimento. Técnica e espontaneidade. Equilíbrio e gravidade. Percepção de peso: adequação à situação. A pele como roupa e a roupa como pele. A criação coreográfica em cena. Improvisação e composição. Ritmos e velocidades na expressão.</p> <p>Programa 1. Desenhando com o corpo no espaço. 2. A ação humana e os movimentos expressivos. 3. Gestos de sombra - a intenção do movimento. 4. Técnica e espontaneidade. 5. Equilíbrio e gravidade. 6. Percepção de peso -adequação à situação. 7. A pele como roupa e a roupa como pele. 8. A criação coreográfica em cena. 9. Improvisação e composição. 10. Ritmos e velocidades na expressão.</p> |

| | | | |
|-------------------------|---|----|--|
| Interpretação III | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 240 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Continuar o treinamento físico, a improvisação e composição de partituras corpóreas, dando ênfase aos níveis de organização das experiências pessoais. 2. Explorar, exercitar e ampliar a capacidade criativa e autoral, através dos procedimentos da "dramaturgia do ator". 3. Abordar na teoria e na prática as referências contemporâneas das ações físicas nas principais pesquisas estéticas e pedagógicas: Brook, Grotovski, Kantor, Barba, Wilson, Bauch, Schechner, Bogart, Landau. 4. Estimular diferentes vivências de expressão e percepção estética e ética. 5. Vivenciar um processo criativo/ perceptivo de montagem de espetáculo onde o ator possa experimentar o processo colaborativo de criação. <p>Docente(s) Responsável(eis) 536982 - Elisabeth Silva Lopes</p> <p>Programa Resumido Treinamento físico. Dramaturgia do ator. O papel do ator na construção de um espetáculo.</p> <p>Programa</p> <p>I- Treinamento físico:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Qualidades do movimento. 2. Oposições. 3. A dança das energias. <p>II- Dramaturgia do ator:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O papel da memória na criação de matrizes corpóreas. 2. Movimento, gesto e atividade. 2. Interioridade e exterioridade. 3. Tempo, espaço, ritmo. 4. Composição de partituras de ações. <p>III - O papel do ator na construção de um espetáculo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Composição de cenas individuais e coletivas |
| Dança Contemporânea III | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Abordar no corpo processos que emergem da idéia de mudanças de estados do corpo a partir da dança. 2. Investigar procedimentos de criação do corpo e suas interfaces com as outras artes. 3. Vivenciar as dramaturgias do corpo na sua organização de padrões de movimento, bem como na desconstrução deles; os aspectos teórico-práticos dos processos de criação numa visão contemporânea. <p>Docente(s) Responsável(eis) 3656626 - Maria Helena Franco de Araujo Bastos</p> <p>Programa Resumido O que acontece em cena depende de como acionamos as instruções no corpo e das circunstâncias existentes no ambiente no momento em que o corpo precisa intervir.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O conceito "Corpomídia" e seus processos de significação: relação com a percepção na criação de imagens; os universos simbólicos nascidos do cruzamento com os meios de comunicação. 2. O estudo do corpo e suas estratégias de criação numa relação cênica.. 3. Os modos de investigação do corpo na interface comunicação, filosofia e ciência. A arte incorporada como uma necessidade de existência, um modo de vida, um caminho para se relacionar com um mundo: uma escolha. |
| <i>Sexto Semestre</i> | | 28 | |
| Mímica II | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <p>Desenvolvimento e ampliação dos exercícios realizados no 1o semestre, visando maior domínio</p> |

| | | | |
|---------------------|--------------------|---|---|
| | | | <p>do corpo e maior estímulo à observação. Aprofundamento da Técnica Ilusória. Análise de uma peça de mímica: o texto corporal como princípio. Reflexão sobre a linguagem da Mímica.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 63370 - Eduardo Tessari Coutinho</p> <p>Programa Resumido Ampliação dos exercícios de Mímica I. Aprofundamento de técnicas ilusórias. O texto corporal. A linguagem da Mímica.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A musicalidade do movimento. 2. O movimento: origem e intenção. 3. Relação dos objetos com o Mimo: o peso. 4. Relação dos objetos com o Mimo: o tamanho. 5. Técnica Ilusória: a força. 6. Técnica Ilusória: a intenção. 7. Técnica Ilusória: o andar. 8. Técnica Ilusória: as escadas. 9. A expressividade das mãos. 10. A expressividade facial: a máscara. 11. Técnica Ilusória: o contraponto. 12. A estrutura de uma peça de Mímica. 13. Exercícios práticos: elaboração e ensaio. 14. Exercícios práticos: apresentação. 15. Exercícios práticos: avaliação. |
| Teoria do teatro II | Verbal-Linguística | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 2 Carga Horária Total: 120 h (Práticas como Componentes Curriculares = 15 h) Tipo: Semestral Ativação: 10/01/2008</p> <p>Objetivos Oferecer aos alunos o aparato teórico-crítico disponível contemporaneamente para a análise e a pesquisa teatral. A partir de um exame dos principais desenvolvimentos teóricos no século XX, estimular a opção por modelos de análise que permitam aos alunos abordar criticamente as manifestações teatrais contemporâneas. O curso se inicia com o estudo dos textos teórico programáticos, em análise concretas, do instrumental da semiótica do teatro e/ou das novas correntes de análise como as do inter-culturalismo e pós-colonialismo, e desenvolve-se em diálogo com as correntes mais expressivas da filosofia da arte contemporânea. O objetivo final é que os alunos consigam articular as contribuições teóricas do século 20 com seus respectivos projetos de investigação artística, no caso das habilitações em direção, interpretação, dramaturgia e cenografia, ou teórico-práticas no caso das habilitações em teoria e em teatro e educação.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2098240 - Luiz Fernando Ramos</p> <p>Programa Resumido O curso se inicia com o estudo de textos teórico programáticos, e análise concretas, do instrumental da semiótica do teatro e/ou de novas correntes de análise como o inter-culturalismo e o pós-colonialismo, e desenvolve-se em diálogo com as correntes mais expressivas da filosofia da arte contemporânea. O objetivo final é que os alunos consigam articular as contribuições teóricas do século 20 com seus respectivos projetos de investigação artística, no caso das habilitações em direção, interpretação, dramaturgia e cenografia, ou teórico-práticas no caso das habilitações em teoria e em teatro e educação.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. A arte do teatro e as vanguardas históricas 2. A crise da representação e a Teoria do teatro 3. Tensão entre literatura dramática e espetáculo: teorias centradas no texto 4. Tensão entre literatura dramática e espetáculo: teorias centradas no espetáculo 5. Semiologia e semiótica do teatro: apogeu e agonia 6. O pós-estruturalismo e a crise da teoria do teatro 7. A teoria da performance, a antropologia teatral e o teatro na antropologia 8. Da teoria do teatro pós-moderno à teoria do pós e do “neo” dramático 9. Teoria do teatro político: Piscator, Brecht e Lehmann 10. Teoria do teatro ritual: Artaud e Grotowski 11. Teoria da crise da representação dramática: Samuel Beckett 12. Teoria da crise da representação espetacular: Tadeusz Kantor 13. Uma teoria das formas híbridas e transgênicas: o desempenho espetacular 14. O Fim da arte ou da História da arte? A Teoria do teatro e as teorias da arte 15. Aspectos pedagógicos da Teoria do teatro. |

| | | | |
|----------------------------|--------------------|---|--|
| Poéticas da Voz VI | Verbal-Linguística | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Levar o aluno a aprimorar e sustentar seu processo autônomo de construção e desempenho da palavra cênica. 2. Estimular o aluno a realizar um projeto prático e teórico de pesquisa: Projeto Voz.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2559060 - Yedda Carvalho Ribéra</p> <p>Programa Resumido Aprimoramento e sustentação das potencialidades da voz, associados à realização de um projeto de pesquisa (Projeto Voz).</p> <p>Programa 1. Rotinas de preparação. 2. Ações do corpo-voz. Gesto e Gestus. 3. Pesquisa de voz: sujeito, tipo, personagem. 4. Projeto Voz: realização. 5. Ensaios e montagem.</p> |
| Maquiagem e Caracterização | Visuoespacial | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos - Fornecer noções teóricas e práticas sobre as funções expressivas e comunicativas da maquiagem teatral. - Levar o aluno a refletir sobre a importância da maquiagem não só na construção do personagem. - Conhecimento de materiais de uso da cosmetologia, e técnicas de uso. - Conhecer as origens históricas da maquiagem no mundo . - Funções nas sociedades e estilos teatrais de várias épocas. - Confecção de maquiagens ,no próprio rosto, a fim de desvendar processos de construção de principais tipos, frequentemente usados em espetáculos. - Construção e estilização de personagens.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 2157301 - Marcelo Denny de Toledo Leite</p> <p>Programa Resumido</p> <p>Programa -História da Maquiagem. -Função e tipos de Maquiagem. -Esquema de cores-suas misturas. -Projeção luminosa . -Luz e distancia. -Maquiagem e o espetáculo teatral. -Pele- cuidados e conservação. -Cosméticos- uso e cuidados -Formato do rosto e correções. -Maquiagem social de palco . -A maquiagem no teatro oriental. -Maquiagem Artística. -Cicatriz, hematoma,verruga e sangue. -Sulcos e enfossaduras. -Envelhecimento.</p> |

| | | | |
|----------------------|---|---|--|
| Corpo e Movimento VI | Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 2 | <p>Créditos Aula:2 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 30 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos Continuidade do desenvolvimento do corpo expressivo do profissional de teatro.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 854775 - Karen Astrid Muller Pinto</p> <p>Programa Resumido Posição corporal: o seu significado. Signos corporais. Tônus e emoção. O espaço e a imagem corporal. Organização cênica espacial. Suspensão da gravidade: o transporte. Volume e forma. O corpo tridimensional. Peso e tensão. Construindo personagem.</p> <p>Programa 1. Posição corporal: o seu significado 2. Signos corporais 3. Tônus e emoção 4. O espaço e a imagem corporal 5. Organização cênica espacial 6. Suspensão da gravidade: o transporte. 7. Volume e forma 8. O corpo tridimensional 9. Peso e tensão 10. Construindo personagem</p> |
| Interpretação IV | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 4 Carga Horária Total: 240 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos 1. Explorar as potencialidades expressivas e criativas através de técnicas de treinamento, representação e comunicação palco/platéia. 2. Preparar o corpo e voz a partir do conceito de ação física em diferentes princípios, técnicas, exercícios, estilos, métodos e pedagogias da atuação. 3. Estimular vivências de expressão, percepção estética e ética em um processo de montagem teatral. 4. Refletir sobre o teatro brasileiro contemporâneo. 5. Vivenciar um processo criativo/ perceptivo de montagem de um espetáculo a partir de um tema, idéia ou texto, onde o ator possa experimentar o seu instrumento, controlar suas energias e ultrapassar suas resistências diante de um público.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 536982 - Elisabeth Silva Lopes</p> <p>Programa Resumido Treinamento físico e vocal. Técnica de representação.</p> <p>Programa I – Treinamento físico e vocal: 1. A busca da técnica pessoal. 2. A dinâmica das ações físicas. 3. A voz e a contexto do espetáculo.</p> <p>II - Técnica de representação 1. Técnica da Mimesis corpórea. 2. O “performer” e a performance. 3. A pesquisa de personagem. 4. Texto, contexto e concepção do espetáculo. 5. A construção do espetáculo. 6. A relação com o público.</p> |

| | | | |
|---------------------------------|--|---|---|
| Dança Contemporânea IV | Cinestésico-Corporal | 4 | <p>Créditos Aula:4 Créditos Trabalho: 0 Carga Horária Total: 60 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Propiciar experimentos práticos - a fim de fomentar a habilidade de cada aluno - para reconhecer as competências corporais necessárias para criação de vocabulários próprios numa criação de composição cênica. 2. Experimentar diversas formas de organização cênica a partir da dança tendo, como foco a questão dos trânsitos entre corpo e ambiente, as mudanças de estado corporal, a criação de novos nexos de sentido. 3. Incentivar a formulação de questões teóricas que surjam da experiência de determinados protocolos vivenciados em classe. <p>Docente(s) Responsável(eis) 3656626 - Maria Helena Franco de Araujo Bastos</p> <p>Programa Resumido A disciplina propõe um laboratório de criação. Neste ambiente incorporam-se outros diálogos, que a princípio não estavam previstos.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. O conceito “Corpomídia” e seus processos de significação: relação com a percepção na criação de imagens; os universos simbólicos nascidos do cruzamento com os meios de comunicação. 2. O estudo do corpo e suas estratégias de criação numa relação cênica.. 3. Os modos de investigação do corpo na interface comunicação, filosofia e ciência. 4. A arte incorporada como uma necessidade de existência, um modo de vida, um caminho para se relacionar com um mundo: uma escolha. |
| Quarto Ano | | | |
| Sétimo Semestre | | 8 | |
| Projeto Interpretação Teatral I | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística,Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 8 Carga Horária Total: 360 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008</p> <p>Objetivos</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Integrar os alunos da habilitação Interpretação teatral em um projeto de pesquisa e/ou realização de obra de artes teatral. 2. Complementar o quadro do aluno nas combinatórias de suprimento de suas carências. 3. Viabilizar projeto através do concurso das disciplinas envolvidas na produção do espetáculo teatral <p>Docente(s) Responsável(eis) 33397 - Armando Sérgio da Silva</p> <p>Programa Resumido É função do Projeto definido.</p> <p>Programa</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. DESCRIÇÃO DE TRABALHOS JÁ REALIZADOS NO CAC OU NO ÂMBITO EXTERNO (fornecer um referencial dos espetáculos e exercícios públicos que realizou - estilos, metodologia, etc). 2. SOBRE O PLANO DE TRABALHO <ol style="list-style-type: none"> 2.1 SÍNTESE SOBRE SUA ESCOLHA ESTÉTICA E METODOLÓGICA. (explicar em síntese sua proposta de pesquisa em interpretação, se possível justificar sua escolha como processo de aprofundamento estilístico ou complementação para sua formação como intérprete, relacionar com o item 3). 2.2 ESTÍMULO: TEXTO, OUTRO – (ESPECIFICAR). 2.3 SUPORTE TEÓRICO/PRÁTICO NECESSÁRIO (referenciar sua proposta de trabalho, metodologias, exercícios principais, bibliografia, etc.). 3. PRODUÇÃO: NECESSIDADES BÁSICAS (fornecer subsídios para que se estude a viabilidade de infra-estrutura, bem como de verba para a futura concretização do espetáculo). <p>ESPAÇO – ENSAIOS E APRESENTAÇÕES CENOGRAFIA: MATERIAIS E CONFECÇÃO</p> |

| | | | |
|--|---|---|---|
| | | | ILUMINAÇÃO SONOLPLATIA: GRAVAÇÕES, ETC. FIGURINOS: MATERIAIS E CONFECÇÃO MAQUIAGEM OUTROS: PROJETOES, ETC. DIVULGAÇÃO: CARTAZES, FOLDER, FILIPETAS, ETC. |
| <i>Oitavo Semestre</i> | | 8 | |
| Projeto Interpretação Teatral II | Cinestésico-Corporal, Verbal- Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 8 | <p>Créditos Aula:8 Créditos Trabalho: 8 Carga Horária Total: 360 h Tipo: Semestral Ativação: 01/01/2008 Objetivos</p> <p>1- Aprofundar o conhecimento obtido na disciplina Projeto Interpretação Teatral I 2- Integrar os alunos da habilitação Interpretação Teatral em um projeto de pesquisa e/ou realização de obra de arte teatral. 3- Complementar o quadro do aluno nas combinatórias de suprimento de suas carências. 4- Viabilizar o projeto através do concurso das disciplinas envolvidas na produção do espetáculo teatral.</p> <p>Docente(s) Responsável(eis) 33397 - Armando Sérgio da Silva Programa Resumido É função do Projeto definido. Programa</p> <p>1. DESCRIÇÃO DE TRABALHOS JÁ REALIZADOS NO CAC OU NO ÂMBITO EXTERNO (fornecer um referencial dos espetáculos e exercícios públicos que realizou - estilos, metodologia, etc).</p> <p>2. SOBRE O PLANO DE TRABALHO 2.1 SÍNTESE SOBRE SUA ESCOLHA ESTÉTICA E METODOLÓGICA. (explicar em síntese sua proposta de pesquisa em interpretação, se possível justificar sua escolha como processo de aprofundamento estilístico ou complementação para sua formação como intérprete, relacionar com o item 3). 2.2 ESTÍMULO: TEXTO, OUTRO – (ESPECIFICAR).</p> <p>2.3 SUPORTE TEÓRICO/PRÁTICO NECESSÁRIO (referenciar sua proposta de trabalho, metodologias, exercícios principais, bibliografia, etc.).</p> <p>3. PRODUÇÃO: NECESSIDADES BÁSICAS (fornecer subsídios para que se estude a viabilidade de infra-estrutura, bem como de verba para a futura concretização do espetáculo).</p> <p>3.1 ESPAÇO – ENSAIOS E APRESENTAÇÕES 3.2 CENOGRAFIA: MATERIAIS E CONFECÇÃO 3.3 ILUMINAÇÃO 3.4 SONOLPLATIA: GRAVAÇÕES, ETC. 3.5 FIGURINOS: MATERIAIS E CONFECÇÃO 3.6 MAQUIAGEM 3.7 OUTROS: PROJETOES, ETC. 3.8 DIVULGAÇÃO: CARTAZES, FOLDER, FILIPETAS, ETC.</p> |

| <i>ETMB - Escola de Teatro Musical de Brasília</i> | | | |
|--|---|------------|---|
| | Inteligência Múltipla | Horas-aula | Ementa e Programa |
| Turma Avançada | | | O objetivo da escola de é formar artistas especializados em musicais, e que desenvolvam as habilidades de canto, dança e teatro simultaneamente e de forma completa, orientados por professores especializados em cada uma das áreas. O aluno tem duas aulas por semana: uma aula individual de canto (dentro dos horários disponibilizados pelos professores de canto) e uma coletiva, aos sábados, geralmente das 15 às 19 horas, dividida da seguinte maneira: 1 hora de dança voltada para musicais, 1 hora de teatro, 1 hora de canto coral e 1 hora com a presença dos professores de canto, de dança, de teatro, um pianista correpetidor e um regente. Durante o ano letivo é montado um musical, que é apresentado no final de cada semestre, com a participação dos integrantes do curso. A direção artística e coordenação pedagógica é da maestrina Michelle Fiuza, a direção cênica do professor Rafael Oliveira, coreografias de Fernanda Fiuza, Giovanna Zoltay e Aleska Ferro, e a correpetição do pianista Walter Amantéa. Também fazem parte do corpo docente os professores de canto Karol Castro, Augusto de Pádua e Alfrío Netto e a professora de Artes Cênicas Camilla Mesckell. |
| <i>Semanalmente</i> | | 7 | |
| Aula de Canto Individual | Musical | 1 | |
| Dança voltada para musicais | Cinestésico-Corporal | 1 | |
| teatro | Verbal-Linguística | 1 | |
| Canto Coral | Musical | 1 | |
| Junção de teatro, Canto e Dança | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 1 | |
| Sapateado | Cinestésico-Corporal | 1 | |
| Teoria Musical | Musical | 1 | |
| | | | |
| Preparatória | | | A Escola Preparatória para <i>Teatro Musical</i> é coordenada pelos professores da <i>Escola de Teatro Musical de Brasília – ETMB</i> e trabalha basicamente com o mesmo formato da <i>ETMB</i> . Os alunos terão aulas coletivas de dança, canto e interpretação aos Sábados, das 13 às 15 horas e uma aula de canto individual em um horário a ser combinado durante a semana. A turma é composta de alunos que precisam apenas de um pouco mais de experiência e estudo para estarem aptos a participar da <i>ETMB</i> . A principal diferença entre a Preparatória e a <i>ETMB</i> é que na Preparatória os alunos terão um enfoque maior nas aulas e não na montagem de um espetáculo. Ao final do semestre todos os alunos participarão de uma audição interna envolvendo todas as áreas estudadas e poderão vir a participar das montagens realizadas pela Claude Debussy durante o semestre. |
| <i>Semanalmente</i> | | 4 | |
| Aula de Canto Individual | Musical | 1 | |
| Dança, teatro e canto coral | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 2 | |
| Sapateado | Cinestésico-Corporal | 1 | |
| | | | |
| Infanto-Juvenil | | | O objetivo do curso é preparar os alunos de 7 a 12 anos para ingressarem nas turmas mais avançadas, desenvolvendo nos alunos as habilidades de canto, dança e teatro, simultaneamente e de forma completa, orientados por professores especializados em cada uma das áreas. O aluno terá duas aulas coletivas por semana, com a duração de 1 hora e meia cada (segundas e quartas, das 18h45 às 20h15). As 3 horas semanais serão divididas em três modalidades: dança, teatro e canto coral. Durante o semestre letivo haverá uma montagem acadêmica que será apresentada no final do semestre, com a participação dos integrantes do curso. As aulas serão ministradas no Claude Debussy - Instituto de Música e Dança da 513 Sul e nova turma na Asa Norte 716. Um diferencial dessa turma é que o aluno não precisará passar por uma audição, como acontece para ingressar nas turmas mais avançadas. |
| <i>Semanalmente</i> | | 3 | |
| Dança, teatro e canto coral | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | 3 | |

| 4Act - Performing Arts - Curso de Imersão em Teatro Musical | Inteligência Múltipla | Horas-aula | Ementa e Programa |
|---|--|------------|--|
| Imersão | | | <p>Curso de Imersão em <i>Teatro Musical</i></p> <p>O Curso surgiu da necessidade e procura dos estudantes e profissionais por um curso no Brasil que ofereça uma formação mais completa.</p> <p>Nos últimos dez anos cresceu o número de produções neste gênero teatral no país, e a busca por aperfeiçoamento dos profissionais que já estão no mercado e os que ainda desejam entrar é muito grande.</p> <p>Por pensar nisso, 4 ACT Performing Arts criou o 1º Curso de Formação de Atores para <i>Teatro Musical</i>, e o batizamos como Curso de Imersão em <i>Teatro Musical</i> nos últimos 12 anos, o único curso no país em que o aluno estudar em níveis iguais: Artes Cênicas, Música e Dança com os profissionais mais conceituados e renomados do mercado.</p> <p>Você acaba de encontrar um curso com um programa que visa suprir as suas necessidades e transformar você em um profissional mais completo!</p> <p>Contamos com um corpo docente experiente e de alto padrão, todos envolvidos no cenário do <i>Teatro Musical</i> do país e do exterior. Agregando aos nossos alunos além de conhecimento, experiências e auxílio no direcionamento da vida profissional.</p> <p>O que é necessário para se tornar um ator de <i>Teatro Musical</i>?</p> <p>Como se aperfeiçoar cada vez mais?</p> <p>Qual a postura Profissional e Artística que se espera de um profissional da área?</p> <p>Essas são perguntas que a 4 ACT visa responder com este curso. Somos a primeira escola do Brasil preocupada com a formação completa e excelência de atores para o mercado de <i>Teatro Musical</i>. A 4 ACT tem como premissa a Formação de artistas que cantem, dançam e interpretem em alto nível, tornando-se assim, artistas diferenciados no mercado. Prontos para atuar em qualquer gênero Teatral.</p> <p>Para oferecer uma preparação mais sólida a 4 ACT Performing Arts adotou uma metodologia para cada arte e uma grade forte e inovadora, usando como referências alguns conceitos e diretrizes de escolas americanas e européias, inserindo as necessidades do mercado nacional.</p> |
| Semestral | | 22 | |
| Técnica Vocal | Musical | | <p>“A Técnica refina, protege e liberta”. (Andréia Vitfer)</p> <p>Esta disciplina terá como foco a prática vocal aliada a estudos científicos da voz.</p> <p>Durante o curso o aluno exercitará a pesquisa e análise técnica. Vivenciará um treinamento constante de exercícios voltados para o seu aprimoramento vocal. Além, de performar canções pré-estabelecidas e selecionadas desde os clássicos da Broadway até as tendências estilísticas mais atuais do <i>Teatro Musical</i>.</p> |
| Coral | Musical | | <p>Na aula de Canto Coral o aluno irá desenvolver-se em:</p> <p>Cantar a Capella (cantar afinado, independente de um acompanhamento instrumental)</p> <p>Música em Conjunto (aprender a cantar em grupo)</p> <p>Timbres vocais (expandir a capacidade vocal, usando diferentes tipos de timbres e técnicas)</p> <p>Independência auditiva (cantar uma linha vocal diferente das demais, sem se perder)</p> <p>Canto e movimento (cantar e se movimentar, mantendo o apoio da respiração e a afinação)</p> <p>Repertório (expandir seu conhecimento em música, passando por diversos estilos musicais)</p> <p>Criatividade (Usar o próprio conhecimento para criar diferentes linhas musicais)</p> |
| Interpretação | Interpessoal, Intrapessoal e Cinestésico-Corporal | | <p>A aula de interpretação visa oferecer base e ferramentas para o aluno exercer a função de Ator. A 4 Act utiliza a metodologia de Stanislavsky, que nos permite trabalhar qualquer estilo de teatro.</p> <p>Este método trabalha as ações físicas e a análise ativa, e foi escolhido para estimular o artista e a sua criação; além da eterna busca pelo personagem.</p> <p>Interpretação é uma das matérias bases e uma das mais importantes do nosso curso e por este motivo permeará em todos os módulos. Esta disciplina caminhará em conjunto com Prática de Palco, permitindo construir uma formação sólida dos nossos alunos.</p> |
| Improvisação | Cinestésico-Corporal | | <p>Jogos teatrais, experimentação cênica, exercícios cênicos são alguns dos itens que fazem parte de improvisação que tem como premissa oferecer ao aluno a oportunidade de aumentar a sua partitura de movimentos e auxiliá-lo na busca de novos caminhos na construção de personagens.</p> |
| Acting Your Song | Musical, Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística e Interpessoal | | <p>Nas aulas de Acting your Song o aluno aprenderá a interpretar a canção, hoje vemos em muitos espetáculos e montagens que alguns artistas cantam as músicas somente por cantar, é aí que entra o Acting your Song, o aluno irá desenvolver técnicas de como pode “contar uma história com a música”, como desenvolver um contexto e</p> |

| | | | |
|-----------------------------------|----------------------|--|---|
| | | | <p>interpretar a música de forma que chegue no público de uma outra maneira. Nesta matéria serão feitos exercícios práticos com influência de todas as disciplinas do curso, é uma integração de técnica vocal, interpretação, consciência corporal, improvisação e análise de texto. Estudar a música em cada detalhe é muito importante, Acting your Song unirá tudo aquilo que o aluno está aprendendo com a prática de interpretar a canção.</p> <p>Esta disciplina antecede as aulas de audição, ou seja, é o princípio básico e essencial de uma audição, onde nos 16 compassos deve-se mostrar todo seu potencial para a escolha dos produtores e diretores, e isto é feito neste processo de "contar a história".</p> |
| Ballet Clássico | Cinestésico-Corporal | | <p>É a base de todas as danças. Permeará os dois anos da Formação dos nossos alunos. O ballet clássico proporciona a conscientização corporal e aprimora as condições pessoais, como a postura, a flexibilidade e o equilíbrio. O trabalho envolve todos os grupos musculares, em execuções harmoniosas, que proporcionam o crescimento consciente e a aceitação do limite corporal. O estudo contínuo do ballet clássico desenvolve o raciocínio físico, a criatividade e a sensibilidade, além de proporcionar uma relação entre música, ritmo e movimento controlado.</p> |
| Jazz Musical Theatre | Cinestésico-Corporal | | <p>Esta aula consiste em como usar a dança e a consciência corporal como formas de expressão. Foca na performance, interpretação, Musicalidade e em como trazer sua personalidade para o trabalho, usando a bagagem pessoal de cada um aplicando-a ao movimento. Serão trabalhados fundamentos do jazz dance através de aquecimentos, diagonais e sequências coreográficas que aprimorarão a técnica dos alunos. Coreografias com influência de grandes coreógrafos, musicais da Broadway e Hollywood familiarizarão os alunos com diversos estilos, promovendo auto-confiança e permitindo o desenvolvimento das habilidades performáticas de cada um.</p> |
| Introdução ao Sapateado Americano | Cinestésico-Corporal | | <p>O curso de introdução ao sapateado americano para Musical Theatre, dará a oportunidade para pessoas que nunca tiveram contato com esta técnica terem a possibilidade de conhecê-la, trabalhando ritmo e percepção.</p> <p>Com foco no estilo Broadway e com a intenção de deixar mais próxima esta linguagem tão específica que é o sapateado.</p> |
| Consciência Corporal | Cinestésico-Corporal | | <p>Essa aula traz à luz conceitos sobre o corpo/movimento na dança, no teatro, e nas ciências. Através de vivências empíricas da anatomia e fisiologia para a expansão do corpo/vocal, o processo oferece a conscientização do corpo/movimento, bem como a reintegração consciente do corpo/vocal, com a finalidade de promover a expansão do vocabulário expressivo do interprete.</p> |
| Mímica | Cinestésico-Corporal | | <p>A mímica é uma linguagem universal de posições corporais tendo o corpo como material plástico em contínua transformação, no qual se traduzem idéias, sensações e emoções. A proposta da aula é transmitir conceitos básicos do uso da linguagem corporal, técnicas de expressão, interpretação e criação que possam ser utilizadas em todas as áreas onde o corpo e o gesto são fundamentais: teatro, dança, TV, cinema, música, etc.</p> |
| Clown | Cinestésico-Corporal | | <p>Trabalhar o Clown, o clown interno de cada um, significa entrar num mundo diferente, um mundo de humor e risadas, um mundo de descobrimento do seu maior e mais forte "eu interior". Descobrir o prazer da máscara, o prazer de improvisar, de criar, assim como estar consciente da ausência de limites ou regras. Será trabalhada a criação do clown de cada um, com suas características próprias, seu vestuário, sua voz, seus movimentos e sentimentos, explorando um personagem único e incomparável.</p> |
| Teoria Musical | Musical | | <p>Na aula de Teoria Musical o aluno irá desenvolver-se em:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Leitura Musical - Harmonia - Coordenação rítmica - Afinação - História da música - Repertório Musical - Contraponto |
| Análise de texto | Verbal-Linguística | | <p>Na Análise de texto serão abordados temas de como se deve analisar um texto, uma frase ou uma palavra. Nesta disciplina será ensinado como são feitos os processos de leitura de texto, intenções, divisões e ritmo, análise de sentido ou significado, e fluência. Será abordado portanto como se analisar a fundo um texto para alcançar uma melhor interpretação e com mais consistência.</p> |
| História do teatro | Verbal-Linguística | | <p>Nesta matéria o aluno será apresentado a História do <i>Teatro Musical</i> no Brasil, as suas origens, as primeiras peças com música, o império do teatro ligeiro (operetas, paródias, mágicas e burletas), o teatro de revista, os shows dos cassinos e boates, os musicais politizados (Arena, Opinião e Chico Buarque), a adoção da Comédia Musical nos moldes norte-americanos e ingleses, caminhos e possibilidades do <i>Teatro Musical</i> no Brasil.</p> |
| Backstage | Visuoespacial | | <p>Entender o funcionamento de todos os mecanismos de espetáculo teatral; Entender os termos técnicos de backstage; Como é funcionamento e como se portar durante o espetáculo nos Backstages; Identificar todas as funções da equipe técnica e a sua importância; Identificar os equipamentos e as suas funções; De entender o funcionamento de pré produção, temporada e pós produção de um espetáculo.</p> |
| Maquiagem | Visuoespacial | | <p>Em maquiagem o aluno irá aprender técnicas básicas de maquiagem para teatro, e como a maquiagem pode auxiliar na criação de personagens.</p> <p>Os alunos serão apresentados aos vários tipos de maquiagem. Serão instruídos em</p> |

| | | | |
|-----------------------------------|---|--|--|
| | | | como, onde e por que utilizá-las. |
| Condução de Carreira | Intrapessoal e Interpessoal | | <p>Nas aulas de condução de carreira os alunos irão receber sugestões de como administrar sua carreira. Receberão dicas de como se portar no Business do <i>Teatro Musical</i>, como escolher e lidar com agentes ou cooperativas, como avaliar e negociar contratos e condições de trabalho; serão orientados onde, como e por que investir sua remuneração. Como gerir sua carreira para obter sucesso e reconhecimento profissional, entre outros aspectos.</p> <p>Nesta disciplina o aluno terá aulas com diversos professores para adquirir uma visão 360 graus de como conduzir a sua carreira, dentre eles terão economistas, agentes, empresários e artistas do mercado que tenham alcançado sucesso profissional e controle da carreira.</p> |
| Disciplina e Postura Profissional | Intrapessoal e Interpessoal | | Disciplina e postura profissional é uma matéria inédita, não existe em nenhuma escola de teatro do mundo. O aluno irá estudar aspectos de como se portar profissionalmente, quais atitudes deve ter frente à diversas situações, saber como lidar com todos os profissionais envolvidos na produção, e irá entender os limites e processos da montagem do espetáculo. Esta matéria é fundamental e muito importante para o processo psicológico do aluno. |
| Audição | Intrapessoal e Interpessoal | | <p>As audições são uma constante na carreira de Ator, elas nos submetem a escolhas de produtores e diretores, o tempo é curto e às vezes não é suficiente para mostrar seu potencial.</p> <p>E como mostrar que está preparado?</p> <p>Como mostrar que você é a escolha certa para aquele papel?</p> <p>Esta matéria visa preparar o aluno para as audições, os alunos serão instruídos para uma melhor performance, desde como se portar, como interpretar sua música, como se vestir adequadamente, até um estudo mais profundo de foco para o personagem para o qual estará prestando o teste.</p> <p>Exercícios de relaxamento e de concentração para audições também serão trabalhados, pois são fatores que influem diretamente na sua performance em um teste, o nervosismo ou ansiedade são normais, mas não podem atrapalhar ou mascarar aquilo que você é capaz.</p> <p>Neste curso serão feitas simulações de audições e orientações a partir do que é mostrado, profissionais do mercado Musical serão convidados para a audição final e para algumas aulas específicas, onde o aluno poderá ter um feedback de uma banca julgadora profissional.</p> |
| Stage Combat | Cinestésico-Corporal | | <p>O Stage Combat tem como objetivo apresentar técnicas de combate e lutas em cena.</p> <p>Nesta aula o aluno irá trabalhar:</p> <p>Técnicas de Luta;</p> <p>Manipulação de armas;</p> <p>Coreografia de combate em cena;</p> |
| Figurino e Cenário | Visuoespacial | | Esta matéria é uma introdução ao conhecimento sobre Figurinos e Cenários, e visa apresentar ao aluno a importância destas duas artes que fazem parte do teatro. Abordaremos a criação de figurinos teatrais e seu histórico, e a Arquitetura Cênica. O aluno terá aulas de aspectos básicos de como desenvolver, utilizar e conservar os seus figurinos, e como atuar com cenários, qual seu papel e importância. |
| Prática de Palco | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | | <p>A Prática de Palco é uma das matérias mais importantes do Curso de Imersão em <i>Teatro Musical</i>, porque tem como objetivo unir todas as matérias aplicadas no curso. É nesta disciplina que o aluno irá verificar se todo o conhecimento adquirido está sendo absorvido e também terá a oportunidade de aplicá-lo.</p> <p>A Prática de Palco visa aproximar o aluno ao palco, aumentar a sua intimidade e vivência com o local onde irá exercer sua arte.</p> <p>A cada semestre o aluno irá se apresentar para o público e poderá avaliar os resultados da sua dedicação e estudo. Durante o curso serão 02 apresentações para o público; no segundo semestre haverá um "Show Case" com esquetes de musicais e peças teatrais, e no terceiro e quarto semestres o aluno trabalhará durante todo o ano em um estudo de um Musical específico, a qual será sua apresentação de formação.</p> |
| Estágio | Cinestésico-Corporal, Verbal-Linguística, Musical, Visuoespacial, Intrapessoal e Interpessoal | | <p>O estágio tem como função principal oferecer ao aluno a oportunidade de vivenciar o dia a dia de um projeto profissional, com condutas e diretrizes aplicadas como realmente são aplicadas no mercado. No Estágio oferecido pela 4 Act, o aluno após se formar irá participar de uma montagem produzida pela própria escola com características de um trabalho profissional.</p> <p>No estágio, os dois primeiros meses são de ensaio durante seu período de aula, de segunda a sexta. Após este processo o aluno irá ficar em temporada com o espetáculo durante 2 meses, de sexta-a domingo, com um ensaio de manutenção nas quintas-feiras. Após o término do estágio o nosso aluno estará preparado para superar todas as dificuldades do mercado de trabalho.</p> |

| | | |
|--|--|---|
| | | <p>A equipe criativa contará com um Diretor Geral, um Diretor Musical e um Coreógrafo, podendo ser convidado ou um dos professores do curso.</p> <p>O estágio é opcional, e independe de sua formação, no término do segundo ano o aluno é considerado formado.</p> <p>No estágio, os alunos formados ou os alunos de outros níveis poderão trabalhar nas áreas técnicas: Backstage, produção ou assistentes.</p> |
|--|--|---|

Formação de alguns dos artistas dos espetáculos americanos

| Ator/Atriz | Musicalde Referência | Participação no Musical | Personagem | Formação | Outros Musicais | Premios |
|------------------------|----------------------|-------------------------|----------------|---|---|--|
| Matt Bogart | Jersey Boys | Protagonista | Nick Massi | BFA Musical Theatre, College-Conservatory of Music (CCM), University of Cincinnati Joan Lader, voice, NYC and Aaron Hagan, voice, NYC Sally Johnson Studios, NYC, Margia Haber Studios, NYC, and 3 of Us Studios, NYC | AIDA Miss Saigon | Affiliated Artist and Steering Committee for Arena Stage in Washington, DC Artistic Associate for Apple Tree Theatre in Chicago, IL San Diego Critics Circle, Craig Noel Award for Leading Actor in a Musical ("Zhivago" at La Jolla Playhouse, CA) Helen Hayes Nomination for Supporting Actor in a Musical ("Camelot" at Arena Stage, Washington, DC) Connecticut Critics Circle Nomination for Leading Actor in a Musical ("Two Cities" at the Stamford Center, CT) |
| Matthew Scott | Jersey Boys | Ensemble | Hank Majewski | B.F.A in Drama from Carnegie Mellon University | West Side Story Soundheim on Soundheim Catch me if you Can | Kevin Kline Award Nomination |
| Taylor Sternberg | Jersey Boys | Swing | all ensemble | UCLA - B.A. in Theater | Urinetown A Chorus Line Little Shop of Horror | |
| Idina Menzel | Wicked | Protagonista | Elphaba | BFA in Drama - New York University, Tisch School of the Arts (1993) | RENT HAIR AIDA Glee (TV) | Theatregoers Choice Award for Best Actress in a Musical for Wicked Tony Award winning performance, for Lead Actress in a Musical, in WICKED in December 2005 |
| Kristin Chenoweth | Wicked | Protagonista | Glinda | Musical Theatre at Oklahoma City University Master's Degree in Opera Performance at OCU - Oklahoma City University | You're a Good Man, Charlie Brown Glee (TV) | Tony Award for her performance as "Sally" in "You're a Good Man, Charlie Brown" |
| Jonathan Groff | Spring Awakening | Protagonista | Melchior | Pennsylvania State University for a BFA in Musical Theatre | The Sound of Music Fame In My Life Glee (TV) | Groff was nominated for a Tony Award for Best Actor for "Spring Awakening" in 2007 |
| Lea Michele | Spring Awakening | Protagonista | Wendla | Tisch School of the Arts at New York University | Les Misérables Fiddler on the Roof Glee (TV) | Lea was later nominated for a Drama Desk Award for her performance in "Spring Awakening" in the category of Outstanding Actress in a Musical She received the 2009 Satellite Award for Best Actress in a Series, Comedy or Musical and later won a Screen Actors Guild Award |
| Matthew James Morrison | Glee | Protagonista | Will Schuester | Orange County High School of the Arts NYU's Tisch School of the Arts | Footloose Rocky Horror Hairspray | He was nominated for a Tony for his role in The Light in the Piazza |
| Darren Criss | Glee | Protagonista | Blaine | Graduated the University of Michigan in 2009 | A Very Potter Musical How to Succeed in Business Without Really Trying | Won Teen Choice Award 2011 - Choice TV: Breakout Star |
| Neil Patrick Harris | Rent | Protagonista | Mark Cohen | NMSU Theatre Art's High School Theatre Camp | RENT Cabaret Sweeney Todd | His performance in "Rent" garnered him a Drama-League Award in 1997 |

| | | | | | | |
|------------------------------|--------------------------------------|--------------|---------------------|---|--|---|
| Meryl Streep | Mamma Mia | Protagonista | Donna | Yale University School of Drama | Happy End Alice at the Palace | Streep has received 17 Academy Award nominations, winning three, and 26 Golden Globe nominations, winning eight, more nominations than any other actor in the history of either award. |
| Marni Raab | The Phantom of the Opera | Protagonista | Christine Daae | Bachelor of Music, Oberlin Conservatory | Cats My Fair Lady The Fantasticks | |
| Christopher Sieber | Shrek | Protagonista | Lord Farquaad | American Music and Dramatic Academy (AMDA) | Into the Woods Monty Python's Spamalot | Monty Python's Spamalot: Sieber was nominated for a Tony Award for Best Featured Actor in a Musical for this role of Sir Dennis Galahad |
| Gregory Jbara | Billy Elliot | Protagonista | Jackie Elliot (Dad) | BFA in acting at the Juilliard School | Victor/Victoria Chicago Born Yesterday | Jbara originated the roles of "Jackie Elliot" ("Dad") for the Broadway production of BILLY ELLIOT, for which he won the Tony®, Outer Critics Circle, and Drama Desk Awards for Best/Outstanding Featured Actor in a Musical |
| Kiril Kulish | Billy Elliot | Protagonista | Billy Elliot | San Diego Academy of Ballet Junior Company | The Nutcracker (Ballet) | Kulish became a Tony Award winner at the age of fifteen (born 1994) as Best Leading Actor in a Musical for his role as one of the original Billys in the Broadway production of Billy Elliot the Musical. |
| Trent Kowalik | Billy Elliot | Protagonista | Billy Elliot | Dorothy's School of Dance The Jacqueline Kennedy Onassis School – Pre-Professional Division American Ballet Theater | | In April 2006, became the youngest American male (born 1995) ever to win The World Irish Dancing Championship in Belfast, Northern Ireland. Won the 2009 Tony Award for Best Performance by a Leading Actor in a Musical for "Billy Elliot" |
| Kyle DesChamps | Billy Elliot | Swing | all ensemble | On Point Tactical LLC Boston Conservatory Boston Ballet | Phantom of the Opera My Fair Lady | |
| Paulo Szot (Brasileiro) | South Pacific | Protagonista | Emile de Beque | Jagiellonian University in Poland | The Nose Il Barbiere Di Siviglia | Tony Award for his portrayal of Emile de Beque in 2008 |
| Felipe Tavoraro (Brasileiro) | O Despertar da Primavera (Brasil) | Protagonista | Rolf Gruber | American Musical and Dramatic Academy (AMDA) | A Novica Rebelde (Brasil) BROADWAY BALLYHOO (off-Broadway) Broadway's Rising Stars (off-Broadway) | |
| Duda Marques (Brasileira) | Um Homem para Chamar de Sir (Brasil) | Protagonista | Sandra Alencar | American Musical and Dramatic Academy (AMDA) | FAME Correndo Atras De Broadway Todo Mundo Tem Um Pouco | |
| Kiara Sasso (Brasileira) | A Novica Rebelde (Brasil) | Protagonista | Maria | Santa Monica College | A Bela e a Fera (Brasil) O Fantasma da Ópera (Brasil) Mamma Mia! (Brasil) Miss Saigon (Brasil) | |
| Shannon Durig | Hairspray | Protagonista | Tracy Turnblad | American Musical and Dramatic Academy (AMDA) | | |
| Niki Scalera | Hairspray | Protagonista | Penny Pingleton | NYU Tisch. BFA | Tarzan Jake's Woman | |

| | | | | | | |
|--------------------|------------------------|--------------|----------------------|--|---|---|
| Van Hughes | Hairspray | Ensemble | Sketch | B.A. Theatre Performance, Fordham University NYC | American Idiot 9 to 5 | |
| Ashley Brown | Mary Poppins | Protagonista | Mary Poppins | Bachelor in Fine Arts degree in Musical Theatre - at the Cincinnati College-Conservatory of Music | The Beauty and The Beast Guys And Dolls | She received Outer Critics, Drama League and Drama Desk nominations for Best Actress for Mary Poppins |
| Gavin Lee | Mary Poppins | Protagonista | Bert | Doreen Bird College of Performing Arts | Show Boat The Phantom of the Opera Singin' in the Rain | Lee was nominated for Best Performance by an Actor in a Musical at the 2005 Olivier Awards and the 2005 Theatregoer's Choice Awards for originating the West End role of Bert and the 2007 Tony Award for Best Leading Actor in a Musical |
| Marin Mazzie | Monty Pyton's Spamalot | Protagonista | The Lady of the Lake | Marin holds an honorary doctorate and has a Musical Theatre scholarship in her name from her alma mater, Western Michigan University | Next to Normal Kiss me, Kate Into the Woods | Marin received Tony and Drama Desk nominations and an Outer Critics Circle Award for her performance as Lilli/Katharine in the hit revival of KISS ME, KATE |
| John Owen-Jones | Les Misérables | Protagonista | Jean Valjean | BA (Hons) in Acting at the Central School of Speech and Drama in London | The Phantom of the Opera A Little Night Music The Boys from Syracuse Show Boat | |
| Haviland Stillwell | Les Misérables | Ensemble | Ensemble | Bachelor in Music in Vocal Performance, with honors, from <i>NYU</i> | Fiddler on the Roof | |
| Adam Pascal | RENT | Protagonista | Roger | He graduated from Syosset High School | Aida Hair Memphis | His powerful tenor voice and his performance in Rent earned him a Tony nomination, a Theater World award, and an Obie Award. |
| Rosario Dawson | RENT | Protagonista | Mimi | Is an alumna of the Lee Strasberg Institute | Sin City (Movie) Light it Up (Movie) | ALMA Awards - 2006, Outstanding Supporting Actress in a Motion Picture (Rent) Nominated |
| Taye Diggs | RENT | Protagonista | Benny | BFA degree in Musical Theatre from Syracuse University | The Wild Party Wicked | |
| Ben Jeffrey | The Lion King | Protagonista | Pumbaa | MFA (Acting) from Rutgers University and BFA (Acting/Musical Theatre) from Abilene Christian University | Romeo and Juliet Jane Eyre | |
| Arbender Robinson | The Lion King | Swing | all ensemble | Studied theater, music, dance, and management at Viterbo University in LaCrosse, Wisconsin | Hairspray Hair The Book of Mormon The Little Mermaid | |

Links para vídeos online

Apresentação da Defesa da Dissertação de Mestrado de Tiago Mundim – UnB – Programa de Pós Graduação do Instituto de Artes - IdA

https://www.youtube.com/watch?v=ZvwEaRJGa_0

Billy Elliot - Mitchell Tobin - Final Finale and final show of the tour, Sao Paulo Brazil

<https://www.youtube.com/watch?v=mgWxASM3rpo>

Musical Wicked UK - Defying Gravity (Idina Menzel - The Royal Variety Performance, 2006)

<https://www.youtube.com/watch?v=KuEVLNjTa-Q>

25th Anniversary The Phantom of the Opera at the Royal Albert Hall Full Show

<https://www.youtube.com/watch?v=PO9ENip4zFg>

Les Misérables - Broadway 2002

<https://www.youtube.com/watch?v=9B9WIm8iukA>

2013 Tony Awards: Pippin Cast Performance HD

<https://www.youtube.com/watch?v=0Xr-9ytgusQ>

NEWSIES (Broadway) - Medley [LIVE @ The 2012 Tony Awards]

https://www.youtube.com/watch?v=y_Sz7_7T50Q

MATILDA, THE MUSICAL (Broadway) - Medley [LIVE @ 2013 Tony Awards]

<https://www.youtube.com/watch?v=A06-8IWjFSE>

The Best Of Cats - The Musical

https://www.youtube.com/watch?v=LI1DMZ6J_RM

RENT 1996 Tony Awards

<https://www.youtube.com/watch?v=0vVnzD0itSE>

Full Version of Spring Awakening Off Broadway Lea Michele Jonathan Groff 9-7-2006

<https://www.youtube.com/watch?v=vgwWdz9U2OU>

Spring Awakening Tony Performance

https://www.youtube.com/watch?v=L_B19NIBvY8

Tony Awards - Urinetown

<https://www.youtube.com/watch?v=CZV431zhXA4>

Memphis Tony Awards Performance 2010

<https://www.youtube.com/watch?v=HC18kAT4eV4>

2012 Tony Awards - Book of Mormon Musical Opening Number - Hello

<https://www.youtube.com/watch?v=OKkLV1zE8M0>

Jesus Christ Superstar 2013 San Francisco - complete!

<https://www.youtube.com/watch?v=saj9ZHfXSVI>

2012 Tony Award Show Clips: Spider-man Turn Off The Dark

<https://www.youtube.com/watch?v=5hyaSacOD0o>

Musical Billy Elliot - 'Expressing Yourself'

<https://www.youtube.com/watch?v=5RAfQI5nj6s>

Chorus Line Brasil

<https://www.youtube.com/watch?v=XJX1qJL45EA>

JESUS CHRIST SUPERSTAR - A ÓPERA ROCK - Versão brasileira/2014

<https://www.youtube.com/watch?v=7q8YlxQZK6s>

Musical 'O Magico de Oz' Brasil - Música das Papoulas

<https://www.youtube.com/watch?v=jkqaUVpVJZ4>

Trechos de 7 o musical (2008)

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

Cenas de "Tim Maia, Vale Tudo - O Musical"

<https://www.youtube.com/watch?v=qb5pPP2J8Z4>

Preciso dizer que te amo – Cazusa - Pro dia Nascer Feliz, O Musical

<https://www.youtube.com/watch?v=o3iXzHqx0g0>

Cabaret: O Musical - Canção "Nunca Conte Pra Mamãe"

<https://www.youtube.com/watch?v=09PlxpF7jSw>

Musical 'Cabaret' - Grana

<https://www.youtube.com/watch?v=PH4whDwcTpU>

Musical 'Cabaret' - Willkommen

<https://www.youtube.com/watch?v=x7WNSRvSQn0>

Musical 'Priscilla, Rainha do Deserto' - Material Girl

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

2008 – ETMB – Musical "FAME" – Música "There She Goes!"

<https://www.youtube.com/watch?v=jJ8MD2CtW4I>

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - Música "One Short Day"

https://www.youtube.com/watch?v=v5H3Xmy_Wck

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - Música "What Is This Feeling?"

<https://www.youtube.com/watch?v=f37Sn9wfvNU>

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - Música "King Of New York"

<https://www.youtube.com/watch?v=eQP1wDzfAPY>

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - "Seize The Day"

<https://www.youtube.com/watch?v=oLhz4NTUhhQ>

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - Música "Dance Of The Robe"

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

2009 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway II" - Música "Every Story Is A Love Story"

<https://www.youtube.com/watch?v=kANVuZD3StM>

2010 - UnB - Musical "O Despertar da Primavera" - Música "Touch Me"

https://www.youtube.com/watch?v=Nasw_SE9z00

2010 - UnB - Musical "O Despertar da Primavera" - Música "My Junk"

<https://www.youtube.com/watch?v=nHdWfaW82lc>

2010 - UnB - Musical "O Despertar da Primavera" - Música "The Bitch Of Living"

<https://www.youtube.com/watch?v=A2Q0JC1q0lo>

2010 - UnB - Musical "O Despertar da Primavera" - Música "All That's Known"

<https://www.youtube.com/watch?v=9vssAXy25tY>

2010 - UnB - Musical "O Despertar da Primavera" - Música "Mamma Who Bore Me (Reprise)"

<https://www.youtube.com/watch?v=CVeoFVq36ks>

2008 - ETMB - Musical "Era Uma Vez na Broadway" - Música "One"

<https://www.youtube.com/watch?v=IVJTT1yO5SY>

2009 - ETMB - Musical "A Bela e a Fera" - Música "Gaston"

<https://www.youtube.com/watch?v=3inp2a2SDFk>

2010 - ETMB - Musical "De Broadway Todo Mundo Tem Um Pouco" - Música "Everything That I Am"

<https://www.youtube.com/watch?v=-HJT1sV8rt8>

2010 - ETMB - Musical "De Broadway Todo Mundo Tem Um Pouco" - Música "Todo Mundo É Meio Racista"

<https://www.youtube.com/watch?v=LamsCtDu1co>

2010 - ETMB - Musical "De Broadway Todo Mundo Tem Um Pouco" - Música "Marriage Tango"

https://www.youtube.com/watch?v=k_FQ8XoCAzk

2011 - ETMB - Musical "E Se Eu Fosse da Broadway" - Mary Poppins

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

2011 – ETMB – Musical “E Se Eu Fosse Da Broadway” – Música “We Both Reached For The Gun”

<https://www.youtube.com/watch?v=Lz7CmExSbzc>

2011 – ETMB – Musical “Correndo Atrás” – Música “Anything You Can Do”

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

2012 – ETMB – Musical “Simplesmente Broadway” – Música “When You're an Addams” e “Just Around the Corner”

<https://www.youtube.com/watch?v=3ePvP9kDTV8>

2012 – ETMB – Musical “Simplesmente Broadway” – Música “Be Italian”

<https://www.youtube.com/watch?v=j7zUvynFY6U>

2013 – ETMB – Musical “Bem Vindo A Broadway” – Música “Anything Goes”

https://www.youtube.com/watch?v=AM3N_eB3ypw

2013 – ETMB – Musical “Bem Vindo A Broadway” – Música “What’s Up Duloc”

<https://www.youtube.com/watch?v=6AFY11gGs4U>