

REPERTÓRIO
LIVRE

RECORRENTES VIAS DE COMOÇÃO DA PLATEIA EM ESPETÁCULOS DE TEATRO MUSICAL

*RECURRENT PATHWAYS TO AFFECT THE
AUDIENCE IN MUSICAL THEATRE PERFORMANCES*

*VÍAS RECURRENTES PARA EMOCIONAR AL PÚBLICO
EN LOS ESPECTÁCULOS DE TEATRO MUSICAL*

TIAGO ELIAS MUNDIM
CÉSAR LIGNELLI

MUNDIM, Tiago Elias; LIGNELLI, César.
Recorrentes vias de comoção da plateia em espetáculos de teatro musical.
Repertório, Salvador, ano 22, n. 33, p. **253-270**, 2019.2

RESUMO

Buscando uma compreensão das recorrentes vias de comoção da plateia nos espetáculos de teatro musical, em que a música, a dança e a interpretação são combinadas com os efeitos visuais, tecnológicos e cenográficos, proporcionando uma experiência de imersão no evento que está sendo apresentado, este trabalho propõe um levantamento de princípios para a compreensão do funcionamento desses elementos na comunicação e no contágio emocional entre o ator-cantor-bailarino e o público dessa vertente teatral. Apresentamos a música como um forte condutor emotivo nesse contágio da plateia, sendo, de acordo com estudos advindos da neurociência, um veículo responsável pelo desencadeamento involuntário de emoções a partir da incitação de processos fisiológicos estimulados pelo som. Estes são ainda ampliados pela dança, intensificando os modos de expressão das emoções e possibilitando ferramentas para a atuação conectar todos os elementos do espetáculo em prol da construção de uma mimese aristotélica que perpassa a noção de imitação e atinge a criação de uma nova realidade no palco a partir da presença viva dos atores-cantores-bailarinos em cena.

PALAVRAS-CHAVE:

Teatro musical. Comoção. Plateia. Ator-cantor-bailarino. Imersão.

ABSTRACT

Seeking an understanding of the recurrent pathways used in musical theatre performances to affect the audience, where music, dance and drama are combined with visual, technological and scenographic effects, providing an unique experience of immersion in the presented spectacle, this paper proposes a research of these principles for the understanding of how those elements work in the communication and in the emotional contagion between the actor-singer-dancer and the audience in Musical Theatre. We present the music as a strong emotional conductor in this audience immersion, where, according to neuroscience studies, it is a vehicle responsible for the involuntary triggering of emotions from the incitement of physiological processes stimulated by sound. Processes that are even more amplified by dance, intensifying the ways for expression of the emotions and enabling tools for the acting to connect all the elements of the spectacle in order to construct an Aristotelian mimesis that permeates the notion of imitation and reaches the creation of a new reality in the stage from the live presence of the actors-singers-dancers.

KEYWORDS:

Musical theatre. Affect. Audience. Actor-singer-dancer. Immersion.

RESUMEN

Mirando una comprensión de las recurrentes vías de emocionar a la audiencia en los espectáculos de teatro musical, donde la música, la danza y el drama se combinan con los efectos visuales, tecnológicos y escenográficos, proporcionando una experiencia de inmersión en el espectáculo que se está presentando, este artículo propone un levantamiento de principios para la comprensión del funcionamiento de esos elementos en la comunicación y en el contagio emocional entre

PALABRAS CLAVE:

Teatro musical. Emocionar. Público. Actor-cantante-bailarín. Inmersión.

el actor-cantante-bailarín y el público de esta vertiente teatral. Presentamos la música como un fuerte estimulador emocional en esta inmersión de la audiencia, donde, según estudios de neurociencia, es responsable por el desencadenamiento involuntario de emociones a partir de la incitación de los procesos fisiológicos estimulados por el sonido. Procesos que incluso son amplificados por la danza, intensificando los modos de expresión de las emociones y facilitando herramientas para que la actuación pueda conectar a todos los elementos del espectáculo para construir una mimesis aristotélica que impregna la noción de imitación y alcance la creación de una nueva realidad en el escenario por la presencia viva de los actores-cantantes-bailarines.

INTRODUÇÃO

DENTRE AS INÚMERAS CARACTERÍSTICAS do teatro musical produzido no século XXI, trazemos como objeto de estudo a capacidade que essa vertente teatral tem de comover e emocionar o seu público, atraindo um grande número de espectadores a cada apresentação. Se analisarmos apenas os investimentos que são realizados no Brasil, podemos ter uma noção do sucesso que esta vertente teatral tem alcançado no país. Observando os dados em torno da montagem de *Les Misérables* em 2001, considerada como o divisor de águas na produção de musicais no Brasil, alavancando as montagens de grandes produções advindas da *Broadway* e do *West End* nos anos seguintes (muito devido ao seu sucesso de público e crítica, além de seu retorno financeiro aos produtores e patrocinadores que investiram no musical através dos incentivos fiscais proporcionados pela Lei Rouanet), podemos falar de números na casa dos milhões de dólares. *Les Misérables* foi montado no Brasil com US\$ 3,5 milhões (R\$ 9.587.900,00 na época), atraindo cerca de 350 mil espectadores nos onze meses em que ficou em cartaz. No ano seguinte, a montagem de *A Bela e a Fera* foi realizada com mais do que o dobro do orçamento de *Les Misérables*: US\$ 8 milhões (ou R\$ 21.738.400,00 na época), atingindo 600 mil espectadores ao longo dos 19 meses da temporada (MACHADO, 2014).

Segundo Harvard (2013), o teatro musical pode ser uma das formas teatrais contemporâneas mais poderosas no sentido de provocar a imersão do público no espetáculo assistido. Isso ocorre devido aos inúmeros estímulos que podem ser utilizados no musical, desde as características individuais de cada modalidade artística até a mescla da interpretação, do canto e da dança em uma única cena, combinadas ainda com efeitos visuais, tecnológicos e cenográficos que proporcionam uma experiência singular da plateia naquele evento que está sendo apresentado.

Essa é a magia do teatro. É por isso que as pessoas pagam quantias enormes por um ingresso, sentam-se paralisadas frente ao espetáculo e, em seguida, discutem sobre o show durante o café, não conseguindo tirar a experiência da cabeça durante as semanas seguintes. Eles são transformados, e não meramente entretidos pelo evento.¹ (DEER; VERA, 2008, p.1, tradução nossa)

Quando falamos da imersão do público na apresentação artística e de sua total atenção ao que está sendo vivido no palco, buscamos entender como o teatro musical se utiliza recorrentemente desses diversos estímulos para manter a plateia conectada na narrativa que está sendo contada e como acontece a comunicação das emoções de cada personagem com os indivíduos que estão assistindo ao espetáculo. Especialmente, consideramos essa conexão emocional com o público do século XXI, que é constantemente bombardeado de estímulos audiovisuais em seu dia a dia, com seus *smartphones* conectados quase que ininterruptamente à internet e a um vasto número de informações e estímulos, desde vídeos e fotos até jogos em realidade aumentada que mesclam o mundo real com o mundo digital através de diversas interações tecnológicas e audiovisuais.

Ao lidar com essa “geração tecnológica”, Berk (2009) afirma que precisamos trazer para o vocabulário de qualquer área do conhecimento termos como “multitarefa”, “interatividade”, “multimídia” e “digital”. E na área das artes cênicas, entendemos que os diversos estímulos que o teatro musical proporciona podem ser vias efetivas de imersão da plateia no espetáculo apresentado através do diálogo com as várias modalidades artísticas e com os efeitos tecnológicos que proporcionam um evento atrativo para esse público. Esses estímulos estão

1 “This is the magic of the theatre. It is why people pay huge sums for a ticket, sit transfixed for the evening, then argue about the show over coffee, and can't get the experience out of their heads for weeks afterwards. They are transformed, not merely entertained, by the event”.

sempre sendo reinventados para acompanhar a evolução tecnológica da sociedade contemporânea e dialogar de forma efetiva com a plateia que vai atrás dessas experiências que os espetáculos podem proporcionar. O público vai ao teatro esperando ser surpreendido, buscando um encantamento e uma imersão na narrativa apresentada. Segundo Wagner (2003, p. 179-180):

[...] 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; [...] 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.

Remetendo ao teatro musical, essa imersão é proporcionada por diversos estímulos que prendem a atenção dos espectadores e os colocam como parte integrante da narrativa que surge no palco. Mas não basta simplesmente colocar um estímulo se o mesmo não tiver sido bem trabalhado e construído, tanto pela dramaturgia e pela equipe criativa quanto pela performance dos atores-cantores-bailarinos² que estão em cena.

É recorrentemente observado, ao longo das performances e dos treinamentos do ator-cantor-bailarino, que o fato de ele estar presente e vivo em cena, sem se deixar abalar pelos inúmeros focos técnicos de atenção que a atuação, o canto e a dança lhe exigem simultaneamente, é uma potente via de conexão para convencer o público a acreditar no que ele está fazendo, mesmo em se tratando de teatro musical, que proporciona momentos mágicos e fora da realidade, como, por exemplo, um personagem que canta e dança no momento de sua morte. Recomenda-se que o intérprete esteja tão presente em cena a ponto de convencer a plateia de que seria sim possível alguém cantar e dançar enquanto morre, além de estar tecnicamente preparado para executar corretamente os passos da coreografia e cantar as notas afinadas e ritmadas com a orquestra que o acompanha ao vivo. Especialmente quando se trata de comunicar sentimentos e emoções enquanto canta e dança, deve estar consciente e preparado tecnicamente para executar

2 Utilizamos o termo "ator-cantor-bailarino" para designar o intérprete de teatro musical, levando-se em consideração que esse artista necessita de um treinamento específico que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, além da mescla dessas habilidades para serem executadas simultaneamente em uma única performance.

tudo da melhor forma possível e atingir o público com essa emoção, provocando o encantamento e a imersão na história contada.

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

Ser capaz dessa proeza de se executar tudo ao mesmo tempo em que acontece a conexão com o público nos lembra de que é preciso mais do que simplesmente estar com suas habilidades tecnicamente preparadas, mas também “exige do ator um vínculo com sua vida interior, com seus colegas e com o público em perfeita harmonia”. (BROOK, 2005, p. 26) E esse mergulho e imersão na história por parte do público não significa que eles têm de ser levados a acreditar naquilo que está acontecendo no palco como uma realidade cotidiana. Pelo contrário, é levar o público nesse mergulho pelo imaginário, se deixando envolver pela combinação e simultaneidade dos elementos apresentados, gerando esse estado de imersão e encantamento.



A MÚSICA COMO VIA DE COMOÇÃO

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

A música é uma incomum e poderosa forma de expressão. A mais universal das artes, tem a capacidade de transcender diferenças culturais, linguísticas e sociais, e alcançar a todos. Ela pode movê-lo de uma maneira altamente visceral, contornando seu intelecto e apelando diretamente para suas emoções. E aqui reside a grande força do *Teatro Musical* como uma forma: ele coloca a música bem no centro da narrativa. Ao fazer isso, os musicais oferecem uma rara oportunidade de combinar os melhores aspectos do drama e da comédia com a força emotiva da música para criar um meio potente de expressão teatral. É por isso que acredito que o gênero deva ser valorizado e desenvolvido. Um musical tem o potencial de afetar um público de uma maneira profunda que pode até mesmo transcender o impacto de uma peça.³ (HARVARD, 2013, p. xiii-xiv, tradução nossa)

A música teria essa capacidade de levar o público a outros lugares, tomado de emoção e sentimento, muitas vezes por caminhos que não são logicamente explicados. Como Harvard mencionou anteriormente, a música seria capaz de transpassar nossa razão e nos atingir pela emoção, sem sequer nos darmos conta do que está acontecendo.

E não precisamos de um treinamento enquanto público para sermos afetados pela música. Segundo estudos advindos da neurociência, a música está tão intrínseca em nossas relações, desde os primórdios das civilizações mais antigas, que o nosso cérebro reage automaticamente aos estímulos musicais, uma vez que as emoções são funções básicas e instintivas de nossa espécie e são facilmente estimuladas pela música. A música une o nosso cérebro racional (córtex) ao cérebro emocional (subcórtex), conectando o intelecto com as nossas características mais primitivas:

A capacidade de criar e desfrutar da música é uma característica humana universal e desempenha um papel importante na vida cotidiana da maioria das culturas. A música tem uma capacidade única de desencadear memórias, despertar emoções e intensificar nossas experiências sociais. Nós não precisamos ser treinados

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

em performance musical ou apreciação para podermos colher seus benefícios – ainda enquanto bebês, nos relacionamos com a música espontaneamente e sem esforço.⁴ (MOLNAR-SZAKACS; OVERY, 2006, p. 235)

Conforme afirmado por Koelsch (2014), a música ainda é responsável pelo desencadeamento de um contágio emocional involuntário decorrente da própria música, em que a expressão de uma emoção através dos sons de uma canção pode incitar processos fisiológicos que refletem a emoção. Ou seja, a música estaria a serviço da evocação de emoções a partir da ativação de atividades autônomas do corpo humano que desencadeiam respostas emocionais automáticas ao estímulo da música. Segundo o autor, ao associar o estímulo musical a uma informação visual, como vídeos e fotos que expressam alegria, medo ou surpresa, ou a expressões faciais, gestuais e movimentos de dança, as estruturas cerebrais intensificam ainda mais suas respostas emocionais à música.

Segundo Overy e Molnar-Szakacs (2009), nas últimas décadas, as pesquisas científicas acerca das bases neurais do cérebro humano relacionadas à música têm revelado que os diferentes aspectos do processamento da música recrutam quase todas as regiões do cérebro, das quais podemos destacar a descoberta dos neurônios-espelho no córtex pré-motor, que seriam neurônios associados ao planejamento motor e à imitação no processo de aprendizado de habilidades motoras e no processamento e geração de emoções:

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

4 “The ability to create and enjoy music is a universal human trait and plays an important role in the daily life of most cultures. Music has a unique ability to trigger memories, awaken emotions and to intensify our social experiences. We do not need to be trained in music performance or appreciation to be able to reap its benefits – already as infants, we relate to it spontaneously and effortlessly”.

diante esse tipo de neurônio não parou mais de ser relatado em diversas áreas cerebrais. (LENT, 2010, p. 451)

Conforme explicado por Molnar-Szakacs e Overy (2006), o sistema de neurônios-espelho está envolvido não apenas nas representações intersubjetivas de ações, mas também nas representações de emoções que permitem nos sintamos conectados com outros agentes. No teatro musical, o sistema de neurônios-espelho no nosso cérebro atuaria na comunicação entre o emissor (*performer*) e o receptor (plateia), uma vez que esse sistema tem sido estudado e proposto como um mecanismo do cérebro humano que permite um indivíduo entender o significado e a intenção de um sinal comunicativo – no caso, a música – pela evocação de uma representação desse sinal no cérebro do receptor, tanto de uma representação de ação física quanto de uma emoção.

Bogart (2007) afirma que, quando vamos ao teatro, nós desejamos experimentar coisas maiores que nós mesmos e somos atraídos para espetáculos que, por sua vez, satisfazem algo profundamente enraizado dentro de nós. E o desejo por música e dança está diretamente ligado a essa experiência de sensações em nosso próprio corpo a partir desses estímulos externos. O nosso corpo tende a se manter tensionado física e emocionalmente. E, ao se deixar levar pelas emoções e pelos movimentos presentes no teatro musical, repleto de sons, imagens e sentimentos, o público permite ao corpo se mover e liberar as tensões acumuladas. Seja rindo, batendo palmas, relaxando ou se emocionando, esse mergulho permite ao corpo relaxar e aliviar as tensões pela experiência teatral.

Em muitas culturas, não somente os eventos teatrais possuem essa função de movimentação do corpo para um mergulho nessa experiência extracotidiana e liberação das tensões. O ato de se mover e sacudir o corpo para aliviar as tensões físicas e emocionais pode ser observado em diversos rituais em que existe uma liberação física de movimentos, como alguns rituais xamânicos e danças tribais em grupo. (BOGART, 2007)

Em um espetáculo de teatro musical, estão acontecendo várias coisas simultaneamente, provocando essas diversas possibilidades de contágio e comoção do público. Segundo Taylor (2016), a incorporação cinestésica da emoção e da ação

pela plateia juntamente com os momentos únicos de cada performance dão origem a um testemunho físico que deriva da presença viva de espectadores e artistas e alimenta a energia e a atmosfera da performance e do entretenimento do público.

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

Assim, um dos veículos que poderia transformar e tornar singular o poder da música dentro do *Teatro Musical* seria o ator-cantor-bailarino, que transcodificaria os significados musicais das partituras e das ações dramáticas sugeridas pelo libreto, fornecendo o elo entre a realidade teatral e a transcendência musical da obra. Tudo ainda mesclado e intensificado pelos cenários, pelos figurinos, pela iluminação e pela equipe criativa, que, juntos, arrebatariam o público e o transformariam em mais um elemento dessa comunhão criada na apresentação. (BALK, 1977)



A DANÇA AMPLIANDO E INTENSIFICANDO A IMERSÃO DO PÚBLICO

Outro elemento do teatro musical que pode ser utilizado como ferramenta na busca pelo encantamento e imersão da plateia ao que está sendo apresentado no palco é a dança, que entra nessa relação com o teatro e a música para ampliar ainda mais essas possibilidades de expressão e contágio através da emoção nas performances dos musicais.

A dança é muitas vezes poderosamente emocional e não-litera, e é por isso que somos tão afetados por ela. A dança pode expressar alegria, desespero, raiva e toda uma série de outras emoções puras com uma paixão tão intensificada que nem mesmo os cantores conseguem alcançar. Ela pode destilar essas experiências e envolver um ou cem personagens no processo de contar sua história. Muitas vezes vemos os momentos de dança em um musical como os picos emocionais mais altos da história. Se um musical é uma obra de total expressão humana, usando todos os caminhos possíveis para se contar uma história, então a dança completa o triunvirato com a fala e a música. Nosso objetivo é integrar a dança de forma tão completa à narrativa que ela pareça ser inevitável e totalmente lógica no mundo que criamos.⁵ (DEER, 2014, p. 60, tradução nossa)

Ao utilizar a dança em toda a sua potencialidade para promover a imersão do público no espetáculo, é necessário que ela seja parte fundamental da estrutura do musical tanto quanto os outros elementos. Dentro da realidade criada do teatro musical, o personagem transita entre a fala, o canto e a dança de forma fluida e natural, em que cantar e dançar são ações corriqueiras desse universo proposto.

Para o público aceitar que as situações estão acontecendo no palco pela primeira vez, a espontaneidade do ator-cantor-bailarino deve acontecer acima das técnicas de interpretação, de canto e de dança. O *performer* tem que estar ainda mais presente e vivo em cena a ponto de o público aceitar que a música cantada e a coreografia dançada sejam as consequências mais lógicas que poderiam acontecer com aquele determinado personagem naquela cena.

Seriam extensões, além de necessárias, inevitáveis e emocionalmente lógicas dentro dessa realidade apresentada pelo musical, na qual se aumenta “a intensidade emocional e dramática até que não sobre nenhum lugar para ir que não seja a música e a dança”.⁶ (DEER, 2014, p. 119)

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

6 “we turn up the emotional, dramatic intensity until there is nowhere left to go but into song and dance”.

A INTERPRETAÇÃO COMO O ELO DE CRIAÇÃO DA REALIDADE MUSICAL

A partir dessa realidade criada pelos musicais, em que o canto e a dança formam uma tríplice estrutura com a atuação, cabe ao ator-cantor-bailarino realizar a ligação desses elementos através da interpretação, de modo a criar o elo entre a cena e a plateia, proporcionando a comunicação da história, das sensações e das emoções que aquele musical deseja passar em cada uma de suas cenas.

Essa poderosa conexão entre um performer e o personagem é outra razão para o apelo dos musicais. A maior parte do drama contemporâneo nunca libera o artista para a plateia. Mesmo os maiores papéis em muitas peças ficam claramente atrás de uma cortina de circunstâncias imaginárias. Então, assistimos a uma experiência e reagimos como observadores que fazem o salto associativo na vida do personagem. Mas os musicais chegam e nos agarram pelas lapelas e cantam em nossas almas. Você não pode deixar de ser afetado quando *Elphaba* desafia a gravidade em *Wicked*. Ela canta para nós, obtém nosso mútuo apoio e inspiração, e faz um voo espetacular diante de nossos olhos. Embora a atriz esteja se passando por uma jovem bruxa, ela claramente está cantando para nós e nos convidando a participar de suas transformações. Quão menos poderoso seria este momento se não fôssemos seus cúmplices ao frustrar o *Mágico de Oz* e seus capangas.⁷ (DEER, 2014, p. 160)

Essa conexão com a plateia somente será possível caso o ator-cantor-bailarino saiba exatamente os caminhos técnicos e artísticos que utilizará para emocionar a plateia com sua performance. A mescla das habilidades técnicas com as artísticas em busca de uma interpretação que convença o público a mergulhar na narrativa contada se faz necessária na contemporaneidade, especialmente pelos inúmeros caminhos que podem ser utilizados para essa comoção. Esses caminhos são reorrentemente treinados e explorados pelos *performers* a ponto de entenderem

7 "This powerful connection between a performer and the role is another reason for the appeal of musicals. Most contemporary drama never unleashes the performer on the audience. Even the greatest roles in many plays stay clearly behind a tightly woven curtain of imaginary circumstances. So, we watch an experience and react as observers who make the associative leap into the character's shoes. But musicals reach through that footlight membrane to grab us by the lapels and sing into our souls. You can't be unaffected when Elphaba defies gravity in *Wicked*. She sings to us, gets our support and mutual inspiration, and takes spectacular flight before our eyes. Though the actress is pretending to be a young witch, she is clearly singing to us and inviting our support for her transformations. How much less powerful this moment would be if we were not her accomplices in thwarting the Wizard and his henchmen".

como as emoções funcionam em seus corpos e como podem transmiti-las em cena. A chave para o ator-cantor-bailarino conseguir “jogar o público em um transe mágico é saber com antecedência quais pontos de pressão devem ser afetados no corpo”.⁸ (ARTAUD apud EVANS, 2015, p. 68, tradução nossa)

Por muitos anos, o treinamento do ator-cantor-bailarino para a interpretação foi negligenciado, muito em função das inúmeras virtuosidades técnicas exigidas das habilidades de canto e de dança desses profissionais, que acabavam por priorizar os estudos nessas outras modalidades artísticas em detrimento da atuação. (HARVARD, 2013) Esse movimento acabou se modificando com o passar do tempo e, atualmente, já temos diversos treinamentos focados em atender a essa nova demanda da indústria em busca de uma virtuosidade também nas técnicas de interpretação dos atores-cantores-bailarinos.

No Reino Unido, vemos um Teatro Musical que envolve os mais altos padrões de atuação. As produções mais recentes – como *Parade* no *Donmar Warehouse*, *London Road* no *National Theatre* e *Matilda* para a *Royal Shakespeare Company* – estabeleceram um marco admirável. Eles continham performances de atuação que eram tão incríveis quanto qualquer outra que você pudesse ver em uma peça teatral no *Royal Court*, por exemplo. Estes são os padrões que todos os atores de Teatro Musical podem e devem aspirar.⁹ (HARVARD, 2013, p. 274, tradução nossa)

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

8 “The key to throwing the audience into a magical trance is to know in advance what pressure points must be affected in the body”.

9 “In the UK, we see musical theatre that involves the highest standards of acting. More recent productions – such as *Parade* at the *Donmar Warehouse*, *London Road* at the *National Theatre* and *Matilda* for the *Royal Shakespeare Company* – all set an admirable benchmark. They contained acting performances that were as accomplished as any you might see in a play at the *Royal Court*, for example. These are the standards that all musical-theatre actors can and should aspire to”.

Essa complexidade ao se trabalhar com diversas habilidades artísticas ao mesmo tempo requer constante treinamento e prática, não somente para melhorar suas habilidades, mas também para mantê-las. O corpo é feito de músculos, e nossas habilidades artísticas utilizam esses músculos em suas atividades. Não os exercitar faz com que eles atrofiem e/ou percam certos níveis mais detalhados de acurácia, potência e precisão. Bartow (2006) afirma que a técnica é um excelente mecanismo para acessar os elementos necessários para uma boa interpretação e capacidade de se expressar, mas que, para isso, é vital que o ator gaste ainda mais tempo de seu treinamento desenvolvendo o veículo para essa expressão. Para ele, o ofício do ator é um trabalho para uma vida inteira de constante aprendizado e desenvolvimento do corpo, da mente e das habilidades, e é um trabalho individual de cada *performer*, em que o treinamento o ajudará a desvendar os seus próprios dons criativos de expressão.

Bartow (2006) ainda afirma que os diversos caminhos de treinamento que existem são reflexos das constantes mudanças culturais e sociais que o mundo atravessa ao longo dos anos, nos quais a criação de um novo modelo de treinamento se torna necessária a partir do momento em que os modelos anteriores não apresentam mais desafios ao *performer* naquele determinado tempo, lugar e cultura.

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

A noção de *mimese* é geralmente traduzida como representação ou *imitação*. Este é o resultado da tradução incorreta do termo para o latim por escritores que transferiram a noção de *mimese* para *imitatio*. [O filósofo grego contemporâneo Stelios] Ramfos explica que nem Platão nem Aristóteles se referem à

representação ou imitação, que é uma forma *externa*, um esquema, mas se referem à *mimese*, que é a criação de um mundo que tem sua própria vida.¹⁰ (SELIONI, 2013, p. 32, tradução nossa)

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

Deve-se notar que a palavra grega *praxis* tem uma gama mais ampla de significados do que sua tradução convencional em inglês, ‘*action*’ [ação]. Se, usando o verbo correspondente, eu pergunto a alguém ‘*Ti pratteis?*’, eu poderia estar dizendo ‘*O que você está fazendo?*’ ou ‘*Como você está?*’. Então, *praxis* significa ‘*ação*’ não apenas no sentido do que alguém *faz*, mas também no sentido de como ele se *sente*.¹¹ (HEATH apud ARISTOTLE, 1996, p. xxi, tradução nossa)

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

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

11 “It should be noted that the Greek word *praxis* has a wider range of meanings than its conventional English translation, ‘*action*’. If, using the corresponding verb, I ask someone ‘*Ti pratteis?*’ I might be saying either ‘*What are you doing?*’ or ‘*How are you?*’ So *praxis* means ‘*action*’ not just in the sense of what someone *does* but also in the *sense* of how they fare”.

Para Harvard (2013), esse constante estado de presença do ator em cena implica uma consciência do tempo presente, em que o *performer* deve estar prestando atenção a tudo o que acontece em cena e em todo o ambiente teatral. E, a partir dessa construção da vida em cena, deve abarcar a plateia e levá-la à imersão na história contada e à comoção pelos sentidos e pelas emoções construídas e comunicadas em cena e na relação entre o *performer* e o público.



CONCLUSÃO

Como vimos, o teatro musical tem a possibilidade de se utilizar de diversos aparatos para proporcionar uma completa imersão do público na obra apresentada e gerar comoção e emoções nesses indivíduos que experienciam esse momento único proporcionado pelo espetáculo. Essas recorrentes vias de conexão com a plateia utilizam desde os elementos da interpretação dos atores-cantores-bailarinos, mesclados com elementos musicais e coreográficos, passando pela intervenção tecnológica, até a integração com os elementos cenográficos da apresentação. Todos esses componentes são utilizados das mais diversas formas para atingir uma plateia da geração tecnológica, constantemente imbuída em ambientes digitais repletos de elementos gráficos e audiovisuais que “disputam” a atenção desses indivíduos com a mais recente tecnologia disponível no mercado.

E manter a atenção desse público multitarefa e extremamente estimulado em seu cotidiano durante duas ou três horas assistindo um espetáculo de teatro musical requer uma constante estimulação desses indivíduos, tanto a partir dos elementos cenográficos e tecnológicos quanto dos artísticos envolvidos em toda a apresentação, seja com um enredo bem estruturado, mesclado com interpretações vivas e que prendem a concentração do público, passando pelos virtuosismos técnicos do canto e da dança, até a execução musical da orquestra e das operações de iluminação e troca de cenário que criam a magia do evento.

Assim, o teatro musical se faz uma vertente teatral que atrai milhares de espectadores anualmente às suas apresentações, que buscam essa experiência de imersão e experimentação de emoções e sensações que o musical acaba proporcionando. Especialmente a partir do século XXI, os espetáculos musicais conquistaram ainda mais admiradores, que encontraram no teatro musical esse veículo de experiência e apreciação artística que proporciona uma completa imersão de seu público a cada nova produção realizada ao redor do mundo.

REFERÊNCIAS

- ARISTOTLE. *Poetics*. Tradução Malcolm Heath. London: Penguin Books, 1996.
- BALK, H. Wesley. *The complete singer-actor: training for music theater*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- BARTOW, Arthur. *Training of the American actor*. New York: Theatre Communications Group, 2006.
- BERK, Ronald. Teaching strategies for the net generation. *Transformative Dialogues: teaching & learning journal*, [s. l.], v. 3, n. 2, p. 1-24, Nov. 2009.
- BOGART, Anne. *And then, you act: making art in an unpredictable world*. London: Routledge, 2007.
- BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. São Paulo: Summus, 2009.
- DEER, Joe. *Directing in Musical Theatre: an essential guide*. London: Routledge, 2014.
- DEER, Joe; VERA, Rocco Dal. *Acting in musical theatre: a comprehensive course*. London: Routledge, 2008.
- EVANS, Mark. *The actor training*. London: Routledge, 2015.
- HARVARD, Paul. *Acting through song: techniques and exercises for musical-theatre actors*. London: Nick Hern Books, 2013.
- KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. *Nature Reviews Neuroscience*, London, v. 15, p. 170-180, Mar. 2014.
- LENT, Roberto. *Cem bilhões de neurônios? Conceitos fundamentais de neurociência*. 2. ed. São Paulo: Atheneu, 2010.
- MACHADO, Bernardo Fonseca. *Empreendedorismo Na "Broadway Brasileira" - análise do discurso de produtores nacionais de Teatro Musical*. 2014. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, Natal, 2014.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Kate. *Music and mirror neurons: from motion to 'e'motion*. Social Cognitive and affective Neuroscience, Oxford, v. 1, n. 3, p. 235-241, 2006.

OVERY, Kate; MOLNAR-SZAKACS, Istvan; Being together in time: musical experience and the mirror neuron system. *Music Perception: an interdisciplinary journal*, Berkeley, v. 26, n. 5, p. 489-504, June 2009.

SELIONI, Vasiliki. *Laban-Aristotle: ζών (Zoon) in Theatre Πράξις (Praxis): towards a methodology for movement training for the actor and in acting*. 2013. Thesis (PhD) – The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, London, 2013.

TAYLOR, Millie. *Musical theatre, realism and entertainment*. London: Routledge, 2016.

WAGNER, Richard. *A obra de arte do futuro*. Lisboa: Antígona, 2003.

TIAGO ELIAS MUNDIM: é doutor em Arte Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB). Pós-doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UnB.

CÉSAR LIGNELLI: é doutor em Educação e Comunicação pela Faculdade de Educação da Universidade de Brasília (UnB). Pós-doutorado pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).