

ABEN ATHAR, Maria Victória Almeida (Victória Aben-Athar); SILVA, Juanielson Alves (Juan A. Silva). **TÉCNICA PESSOAL E ORGANICIDADE NO TEATRO MUSICAL**: A composição coreográfica como experiência de si. Belém do Pará: UFPA. Belém do Pará: UFPA. Graduanda em Licenciatura em Dança pela Faculdade de Dança da UFPA, orientada por Juanielson Alves Silva (Juan A. Silva), mestre e doutorando em Artes pelo Programa de Pós-graduação em Artes da UFPA.

RESUMO

A presente pesquisa pretende fazer uso de conceitos estudados no componente curricular Laboratório de Interpretação Cênica, ministrado na Universidade Federal do Pará (UFPA) dentro do curso de Licenciatura em Dança durante o período 2020.2 pelo professor Me. Juanielson Alves Silva, tais como corpo fictício (ALCÂNTARA, 2013), técnicas pessoais e organicidade (FERRACINI, 1998) para discorrer sobre a composição coreográfica como experiência de si no Teatro Musical, uma articulação entre os conceitos anteriormente referidos e minha pesquisa-experiência em dança enquanto pesquisadora-artista-docente, Coreógrafa e Atriz na Cia Discrepantes de Teatro Musical em Belém do Pará. Para tal, como abordagem metodológica, além de expor algumas de minhas técnicas pessoais de composição coreográfica, provenientes da experiência do teatro musical, dialogo com autores, tais como os supracitados Alcântara (2013) e Ferracini (1998), que possibilitam refletir sobre cena e organicidade, com Veneziano (2010) e Bergamo (2014), para compreender os quesitos específicos do teatro musical; Souza (2018), Lima (2016), Marques e Xavier (2013) para problematizar questões como técnica e composição coreográfica. Como resultante, argumento que o foco na busca por uma organicidade na coreografia no teatro musical vai além das técnicas em si e encontra-se também nas abordagens metodológicas para criação e ensino destas técnicas, isto é, no “como” se acessa essa organicidade na composição coreográfica e no “como” criam-se metodologias que viabilizem o acesso do elenco do espetáculo musical à mesma no exercício de representação dessas coreografias.

Palavras-chave: Organicidade. Teatro Musical. Técnica pessoal. Composição coreográfica. Processo criativo.

ABSTRACT

This research intends to use concepts used on the curricular component Scenic Interpretation Laboratory, taught on the Universidade Federal do Pará (UFPA), in the Dance Degree course during the period 2020.2 by the professor Msc. Juanielson Alves Silva, such as fictional body (ALCÂNTARA, 2013), personal techniques and organicity (FERRACINI, 1998) to discourse about choreographic composition as a self experience in musical theatre, an articulation among the previously mentioned concepts and my research-experience in dance as researcher-artist-teacher, Choreographer and Actress in Cia Discrepantes of Musical Theatre in Belém do Pará. To do so, as methodological approach, besides exposing some of my personal choreographic composition techniques, provided by musical theatre experience, I dialogue with authors, such as the aforementioned Alcântara (2013) and Ferracini (1998), which makes possible reflections about scene and organicity, with Veneziano (2010) and Bergamo (2014), to understand specific demands of musical theatre; Souza (2018), Lima (2016) and Marques and Xavier (2013) to problematize issues like technique and

choreographic composition. As result, I argue that the focus on the search for organicity in musical theatre choreography goes beyond the techniques itselfs and takes place also on the methodological approaches used for creating and teaching them, therefore, in the “how” to acess this organicity in choreographic composition and “how” to create methodologies that makes possible the acess by the musical show cast to it during the representation exercise of those choreographies.

Keywords: Organicity. Musical Theatre. Personal technique. Choreographic composition. Creative process.

Overture (Abertura)

Este artigo, para além de um produto do componente curricular Laboratório de Interpretação Cênica supracitado no resumo, é um recorte de um Trabalho de Conclusão de Curso intitulado “Composição Coreográfica em Teatro Musical: Caminhos Artístico-Pedagógicos para uma Organicidade Coreográfica”, recorte este que corresponde à segunda seção do trabalho, na qual destrincho o que seriam organicidade e técnica pessoal e de que maneira estes conceitos se relacionam ao *Teatro Musical* para pautar meu modo particular de trabalho enquanto Coreógrafa e Diretora Coreográfica da Cia Discrepantes de Teatro Musical em Belém do Pará.

Por ser uma pesquisa proposta da perceptiva de uma artista-pesquisadora-educadora sobre seus próprios processos artístico-educacionais, denota-se um carácter A/r/tográfico (ALVES, 2015), que permite que as diferentes demandas poéticas, pedagógicas e investigativas se entrecruzem, se retroalimentem e se transmutem em um novo e único ser – tal qual o próprio Teatro Musical, agenciamento imbrincado transdisciplinar de diferentes áreas artísticas que convergem para o mesmo lugar.

A se saber, A/r/tografia, segundo Alves (2015), é uma abordagem metodológica que permite que a artista, a professora, e a pesquisadora tornem-se uma “artista-professora-pesquisadora”, onde múltiplas demandas se fundem em uma só, se retroalimentam enquanto potencialidades múltiplas e se transmutam em um novo ser, cujas vivências artísticas e pedagógicas coexistem, colaboram entre si e assumem o protagonismo. Nela, o referencial teórico toma carácter extremamente fenomenológico, pois reside no lugar do sensível e do artístico. Nesta abordagem, mediação e interdisciplinaridade são palavras de ordem que possibilitam entrelaçamentos entre teoria e prática e entre ensino e aprendizagem, bem como que a esfera pessoal/individual não seja descartada, mas levada em conta como parte do referencial.

A performance em *Teatro Musical* precisa, justamente, ser tridimensional, pois são acionados, no mínimo, três campos de força (Música, Dança e Teatro), que para a(o) intérprete se materializam em **Canto, Coreografia/Movimento e Interpretação**. O resultado, que é o espetáculo de *Teatro Musical*, precisa contar com os modos de operacionalização de cada um desses campos e culminar em uma totalidade integrada, com textura e profundidade. Não obstante, todo esse fazer precisa soar extremamente natural dentro do enredo, haja vista que, a história caminha a cada número musical e precisa de cada um desses elementos para fazer sentido. A performance deve ser *orgânica*.

Por isso, assumo a postura de Coreógrafa/Diretora Coreográfica e licencianda em Dança para questionar: Como pensar/planejar/criar coreografias para *Teatro Musical* com essa finalidade, isto é, a organicidade? E mais, como tecer metodologias de ensino e estudo dessa coreografia para o elenco do musical, que é quem deve cumprir tal demanda?

Por também ser Atriz da Cia Discrepantes de Teatro Musical, escolhi vivenciar todos esses cargos (Atriz, Coreógrafa e Diretora Coreográfica) simultaneamente, e compreendi aspectos a priori em primeira pessoa, para então observar os mesmos aspectos como terceira pessoa do discurso (de maneira externa) e enfim compartilhá-los e distribuí-los em meus processos de criação e ensino das coreografias. Com base nisto, afirmo que a experiência de *composição coreográfica em Teatro Musical* é uma experiência de si em potencial – afinal, em primeira instância, é uma experiência sobre corpo.

Sendo assim, esta investigação pretende, por meio de um plano de composição de escrita que se estrutura a partir de uma ideia de roteiro de espetáculo de *Teatro Musical* (*Overture/Abertura, ACT I/Primeiro Ato, ACT II/Segundo Ato e Finale/Final*) sem intervalo (*Intermission*), refletir sobre conceitos-chave de minha pesquisa de trabalho de Conclusão de Curso, tais como **corpo, organicidade, técnica, técnicas corporais, técnica pessoal, composição coreográfica e Teatro Musical** para apresentar e aprofundar a problemática, expor e argumentar possíveis caminhos de ensino-criação da *composição coreográfica em Teatro Musical* e levantar outros questionamentos em relação ao fazer artístico-profissional em *Teatro Musical*.

Para tal, lanço mão de Ana Flávia Mendes (2010) e Luiza Monteiro e Souza (2018) para argumentar minhas perspectivas a respeito de conceitos de *corpo* e de *técnica pessoal*; Marlini Dorneles de Lima (2016) e Ana Silva Marques e Madalena Xavier (2013) ao acessar o campo da *composição coreográfica*; Célia Nunes de Alcântara (2013) e Renato Ferracini (1998 e 2005) para aliar, respectivamente, os conceitos de corpo fictício e organicidade às reflexões propostas acerca do *Teatro Musical* e da dita experiência de si; Gabriella Nunes Bergamo (2014) e Neyde Veneziano (2010) ao apresentar conceitos de *Teatro Musical* que situem e possibilitem a investigação-problema, entre mais autoras e autores que fornecem suporte à fundamentação do artigo.

ACT I (PRIMEIRO ATO)

A artista é uma eterna testemunha de si mesma. “A prática teatral é, antes de tudo, uma experiência de si, um si em experiência’ (ALCÂNTARA, 2013, p. 903). O que quer que emergja do corpo da intérprete para a cena passa por um processo, seja ele consciente ou não, de desenvolvimento de técnicas corporais pessoais – independentemente se as técnicas predominantes são de aculturação/busca em fontes externas ou de inculturação/busca em fontes internas (FERRACINI, 1998), o corpo precisa se adaptar a elas, aprender a coexistir, sem esquecer que cada corpo é um corpo.

Cada corpo (corpo físico, mente e alma, não estão dissociados uns dos outros, aqui) possui uma identidade anatomocultural, vulgo biológica e social. Conforme Mendes (2010), o corpo é, assim, sujeito, porém um sujeito cujos caracteres não se impregnam de forma determinista, mas são engendrados por uma rede de informações, por uma teia de outros sujeitos em

conexão entre si; um ciclo inestancável em que não é possível saber onde ficam o começo e o fim.

Se cada corpo é um corpo, chega a ser ingênuo pensar que uma técnica será, de forma universal, invariavelmente efetiva para todos os corpos, portanto conclui-se também que cada técnica é uma técnica. Seria, desta maneira, no mínimo válido considerar relativizar técnicas com intenções universalizantes, mais precisamente, técnicas com fórmulas prontas que consideram sujeitos de maneira padronizada/universal, negligenciando suas particularidades. Para isto, faz-se necessário primeiro refletir sobre o que é técnica.

Seria a Técnica um conjunto de procedimentos desenvolvido a fim de alcançar um melhor desempenho em algo? Pode ser. Mas ela é início, meio ou fim (ao se tratar de performance artística)? Creio que os três. Ela é a preparação, o processo e o resultado, está presente o tempo inteiro, contudo, nossa ênfase aqui encontra-se no “como”, no “como fazer”. Para tal, lançarei luz sob a técnica enquanto “meio”, enquanto processo que se faz ativamente enquanto acontece, e enquanto técnica-criação.

A técnica, portanto, é instantânea e dinâmica, assim como é o ato criativo. A técnica está na criação, na complexidade sutil da feitura, ou melhor, no fazer (verbo de ação), naquilo que envolve o todo do humano em sua atividade, na produção dinâmica e transformável. Enfim a técnica, é a própria dinamicidade da criação, seu momento de diálogo e correspondência do mais ínfimo e íntimo do homem consigo e com seu meio. A técnica é a produção de si mesmo de um mundo que se filtra pelo íntimo complexo do criativo (OLIVEIRA, 2009, p. 144 apud SOUZA, 2018, p. 169-170.)

Dito isto, questiono-me: como desenvolver procedimentos para alcançar a organicidade coreográfica dentro do *Teatro Musical* que funcionem para um elenco inteiro? Um corpo que precisa (no mínimo) cantar, dançar e interpretar simultaneamente sem desequilíbrio entre estas artes, sem segmentá-las, e com verdade cênica, corpo este que é “uma espécie de agenciador/articulador/gerenciador de informações que o tocam e o penetram (MENDES, 2010, p. 171), como se performar um número musical para avançar um fragmento da história fosse tão natural quanto beber um copo de água.

Situo-me aqui concordante com Ewen (1967) ao dizer que a prática em *Teatro Musical* consiste em um trabalho artístico *orgânico*, uma vez que, a *Organicidade* para Ferracini (1998) simboliza dinamizar um fluxo de vida, uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica. Ferracini (2005), no texto “Lume: 20 anos em busca de organicidade”, refere-se à organicidade da seguinte forma: “(...) Talvez ela seja uma força fundamental; pois, como veremos, é a responsável, em meu modo de ver, por manter outros elementos coesos e em constante relação dinâmica.” Para outros pesquisadores, como Stanislávski (analisado neste mesmo texto por Ferracini), esse fluxo corresponde ao fluxo natural da vida cotidiana e da própria natureza.

Entretanto, o corpo cênico da atriz de *Teatro Musical* é altamente extracotidiano, uma vez que, não faz parte do comportamento senso comum, não vemos pessoas reagindo a situações em suas vidas performando um número musical com frequência, é uma circunstância observada em situações específicas.

A título de explicação: segundo Reis (2008), o que se refere às técnicas corporais, Eugenio Barba e Nicola Savarese as dividem em “cotidianas” e ‘extracotidianas’. Eles definem como técnicas cotidianas aquelas inseridas na cultura e aceitas dentro de padrões de “normalidade”. Já as técnicas extracotidianas estariam relacionadas com funções específicas, com caráter público, artístico e representativo (religião, rito).

Retornando à questão do corpo cênico da atriz em *Teatro Musical*: se não é um comportamento exatamente natural ao ser humano na vida em um contexto geral, como ele pode ser considerado natural no palco? Já que naturalizá-lo a ponto de que um número musical localizado no momento em que se encontra no roteiro seja coisa óbvia a se fazer – no sentido de mais natural/esperada, sem causar espanto toda vez que um número musical ocorrer “do nada” é um dos nossos objetivos enquanto praticantes deste fenômeno?

A *organicidade* vem ao estabelecer um trabalho de continuidade, harmonia, integralidade e interdependência entre tudo que se passa dentro de um espetáculo de teatro musical, que se faz uma arte única e cheia de multiplicidades por (entre outras razões) corporificar emoções que transbordam, que precisam evaporar por todos os poros. É o que conecta, entrelaça, transmuta um encadeamento de fenômenos para um fenômeno só, que é vivo: o espetáculo de teatro musical. Por isso, em hipótese, tal percepção sobre organicidade se manifesta no Teatro musical, pois este é uma rede complexa de saberes e criações, e justamente por sua complexidade, cada detalhe merece o máximo de atenção e cuidado.

Teatro musical sente a necessidade de constituir-se teatro musical – de ser uma arte em que não apenas se atua, se dança ou se canta, mas fazer tudo isso simultaneamente torna-se urgente –, a meu ver, porque as afetações são todas tão fortes que transborda por todos os poros desse corpo vivo que é o espetáculo: não é suficiente apenas falar, ainda não é suficiente falar e cantar, é urgente dançar. Ora, se transborda, é um trabalho de continuidade que flui entre as artes interdependentes (Música, Dança e Teatro), de transição, tão imbricado que se torna uma coisa nova e uma coisa só, portanto, não é um trabalho de quebra. Eu, enquanto espectadora, não posso perceber um momento em que a(o) atuante me “anuncia” com o corpo que “agora, ela vai dançar”, deve ser natural.

Em concordância com a diretora e coreógrafa Tânia Nardini (2014) no documentário “Da Broadway aos Palcos do Brasil”, afirmo que o *Teatro Musical*, para mim, é a forma mais direta de tocar o coração das pessoas. É uma arte de caráter extremamente emocional e sentimental, e por conseguinte, pessoal (dissertarei mais sobre este último em alguns instantes), e isso tudo precisa chegar no público. *Sem pressão*. Ressoa em minha cabeça, a todo tempo, a questão de como pensar em, não apenas transmitir tudo isso, mas maquinar todas essas questões para fazer chegar em primeiro lugar aos outros corpos do elenco.

A estrutura dos musicais da Broadway está ajustada em um conceito básico, onde todos os elementos de um espetáculo musical, isto é, enredo, música e coreografia, devem construir, uma unidade. O personagem do musical não é realista, e sim uma fusão do personagem do texto com o personagem dos números de música e dança. O que faz o personagem deste gênero cantar é por ser a forma mais sublime de se expressar, já que as palavras não seriam suficientes para expressar-se, sendo que a letra representa a razão (a

informação) e a música representa o sentimento (clima). (BERGAMO, 2014, p.9)

Dentro desta realidade fabricada, cantar e dançar deve soar organicamente natural, de praxe, um entrelaçamento operacional entre artes para resultar em harmonia, funcionalidade e verdade. Esta naturalização pode ser entendida, também, como verossimilhança, e uma verossimilhança própria do *Teatro Musical*:

(...) e verossimilhança é absolutamente possível em teatro musical. Até porque o fato de um ator se emocionar cantando ou atuando não garante que aquele público vá se emocionar também. Às vezes, um ator pode estar se rasgando de emoção e se a informação que ele dá não é bem comunicada, o público também não tem acesso a ela e não vai conseguir se emocionar também. E, às vezes, um ator está executando muito bem e o entorno é tão bem feito, a dramaturgia é tão boa, a direção é tão boa, a luz promove o ator, o coro promove o ator, a coreografia promove aquilo que se quer dizer, o todo está tão direcionado para aquilo que todos esses elementos estão querendo dizer que é possível emocionar o público sim. Um ator se emocionar não é garantia do público se emocionar também. Mas se aquilo que ele faz é verossimilhante, comunica, é absolutamente possível. (STEVES, 2015, p. 163)

Minha proposta de solução para tentar alcançar este objetivo, até então, tem sido vivenciar duas perspectivas de maneira simultânea: de coreógrafa/diretora coreográfica e de bailarina-atriz-cantora. Este é um relato de uma artista-docente. Conforme Marques (2015), a artista/docente é aquela que, não abandonando suas possibilidades de criar, interpretar, dirigir também tem como função e busca explícita a educação em seu sentido mais amplo. Ou seja, abre-se a possibilidade de que processos de criação artística possam ser revistos e repensados como processos também explicitamente educacionais. Esta perspectiva acaba por se conectar, em consonante sintonia, com os aspectos que defende a *artografia* a respeito da interdisciplinaridade e da mediação: ambas viabilizam a multilateralidade cheia de imbricamentos presente em minha investigação.

Ocupando o cargo de Coreógrafa-Atriz na Cia Discrepantes de Teatro Musical em Belém do Pará desde o ano de 2018, sou privilegiada com a experiência de uma imersão cada vez mais ampla, possibilitando assim, uma visão cada vez mais profunda sobre o próprio espetáculo e sobre as necessidades do mesmo. Se falo de um lugar de coreógrafa e diretora coreográfica, falo diretamente sobre *composição coreográfica*, um processo que diz respeito à criação, à interpretação, à experimentação, ao ensino, à estruturação, à organização, à visualização/idealização, à expressão, à própria direção.

entendemos a composição coreográfica como o conjunto de múltiplos métodos e processos através dos quais os coreógrafos se propõem manipular e organizar os diversos elementos da coreografia – movimento, espaço, luz, cenários e elementos cênicos, música e som, entre outros. Os procedimentos que influenciam e questionam a forma como se organizam os elementos de uma coreografia estão em constante pesquisa e inovação. (MARQUES e XAVIER, 2013, p. 54)

No *Teatro Musical*, a coreografia é a corporificação do enredo, é sua tradução em movimento. Esta não existe só, ela transcorre aliada a, e codependente de, tudo mais que acontece em cena em função do propósito maior, isto é, a mensagem narrativa. Conseqüentemente, a organização, extremamente imbrincada e intrínseca ao processo de *composição coreográfica*, encontra na narrativa os seus motivos, as suas razões de ser (e absolutamente tudo tem a sua razão de ser, nenhum movimento é feito em vão ou por acaso). Logo, neste caso, o foco central da criação reside na temática e enredo do musical.

O processo de ensino das coreografias e meios para alcançar sua expressividade total não deixam de ser educacionais concomitantemente a artísticos, por mais que este não seja o foco do processo criativo em questão ao se tratar de produções profissionais. Dentro disto, é impossível ignorar que 1. Sou uma licencianda em Dança, logo, meu fazer pedagógico de professora não tem como não estar presente na atividade supracitada que exerço, 2. Além de ser possível conferir uma perspectiva de docência ao cargo de coreógrafa/diretora coreográfica, em Belém do Pará, se faz fundamental, visto que questões como mercado, profissionalização e qualificação em *Teatro Musical* ainda estão distantes de uma consolidação – mas estão no caminho.

A aventura do processo educacional no fenômeno da composição coreográfica, consiste na disposição dos sujeitos em explorar o desconhecido, a subjetividade pelo fluxo de intencionalidade que funda o movimento que é eminentemente expressivo e significativo para os sujeitos. (SOUZA, 2018, p. 82)

Mudando o enfoque do discurso para o fazer artístico da(o) intérprete em *Teatro Musical*, me afeiço ao conceito de “corpo fictício” de Alcântara (2013), isto é, uma segunda natureza, um outro corpo natural, pois o *Teatro Musical* cria universos nos quais a ação física do número musical é a única ação possível, é o movimento mais óbvio e natural a se fazer dentro desta realidade, e essa natureza jamais será a natureza cotidiana ou realista. Sendo assim, por meio de determinada instrumentalização do corpo, é necessário administrar os campos de forças que estamos atravessando e projetarmo-nos para além deles. Toda minha pesquisa e planejamento criado enquanto coreógrafa surge da experiência como atriz, do que vivencio primeiro no meu corpo. Coloco o *Teatro Musical* como extremamente pessoal porque, além deste próprio ser uma espécie de materialização de um ápice emocional (inclusive de vulnerabilidade), porque “em cena, a natureza deve ser reconstruída através do trabalho do ator sobre si mesmo” (Ruffini, 2007, p. 29, apud Alcântara, 2013, P.909).

Me aproprio da fala de Marcia Strazzacappa (2018) em palestra no XI Seminário de Pesquisa em Dança da Universidade Federal do Pará (UFPA) ao comparar a experiência da imersão artística com um mergulho profundo. Quando estamos imersas em água, há mergulhos curtos, com momentos para respirar (afinal, distanciar-se eventualmente da pesquisa e da obra constitui-se parte importante do processo) e há os mergulhos mais profundos, tão profundos que se respirarmos, inspiraremos água. A água, neste caso, é a pesquisa/obra e o fazer artístico. Cercada por estes e momentaneamente sem o movimento de subir para inspirar ar externo, não resta outra opção de ação que não o fazer artístico.

ACT 2 (SEGUNDO ATO)

Pois bem, sobre “o trabalho da intérprete sobre si mesma”. O propósito maior no teatro musical é a cena, o enredo, a mensagem narrativa. Onde está o “eu” nisso? Justamente no desenvolvimento de estratégias e metodologias para alcançar a *organicidade* necessária para tal. Como coloca Souza (2018), dentro de uma cultura, compreende-se por técnicas corporais as técnicas desenvolvidas pelo ser humano com o intuito de executar, da melhor maneira possível, suas tarefas, sejam elas cotidianas ou extracotidianas (fazendo referência à divisão proposta por Eugênio Barba), ou seja, cada indivíduo, de acordo com suas possibilidades psicofísicas, tem o poder de desenvolver procedimentos técnicos que sejam adequados a si próprio.

Segundo Mendes (2010), além da particularidade que é a própria poética de cada artista, é interessante perceber como cada processo criativo possui também a propriedade de valer-se de uma estratégia específica no que tange aos procedimentos técnico-corporais, de modo que esses, além de serem adequados às necessidades de cada intérprete, são também ajustados às imanências do projeto coreográfico em processo.

Vale ressaltar que, tomo, neste artigo, “processo criativo” por algo que parte da esfera individual, das metodologias de ser, pois tudo é criação e a criatividade está em tudo, inclusive no modo operacional de aprendizagem.

É a atriz quem precisa administrar a abertura ou não das costelas, dependendo do momento em que está cantando ou fazendo uma pirueta (apenas um exemplo). É a atriz quem vai mapear os “espaços de respiração” dentro de uma canção. Meu trabalho como Diretora Coreográfica nesta etapa mais pedagógica do processo consiste em expor as estratégias que meu corpo desenvolveu e desenvolve e estimular o elenco a tanto experimentar o que funcionou para mim (afinal, pode funcionar para mais alguém) quanto estimulá-lo a pesquisar em si e criar outras possibilidades técnicas.

Isto acontece porque acredito que, cada organismo tem uma anatomia, um funcionamento, uma história, uma bagagem emocional, uma lógica, e todos estes fatores são intransferíveis. De tal maneira, não faz sentido esperar que procedimentos generalizantes alcancem igualmente corpos tão distintos, por isso, essa pesquisa de si e esse estímulo à crescente propriedade e autonomia a respeito das próprias estratégias de aprendizado e de criação por parte das(os) intérpretes são fundamentais.

Vale também ressaltar que *Teatro Musical* é uma técnica de alta performance construída por corpos estadunidenses, mas cada corpo cresce em um lugar e tem educação, alimentação, influências culturais, fenótipos, e condições climáticas diferentes – entre outros fatores particulares. Permitir que suas bailarinas-atrizes-cantoras e/ou alunas reflitam sobre seus próprios processos também significa exercitar a escuta sensível, essencial ao teatro (e à arte, e à vida). Não obstante, essa auto-observação precisa ser constante: enquanto houver performance, há processo, ele nunca finda, posto que, o corpo é vivo e dinâmico, e o espetáculo também.

Dessa maneira, existe um conteúdo interno do intérprete que é corporal – ligado ao campo emocional da experiência de pesquisa – que será mobilizado na relação com as pessoas da pesquisa de campo e só será identificado nos laboratórios dirigidos. Esse conteúdo emocional, junto desse encontro do intérprete com os pesquisados, e ainda latente

nesse momento do processo, será o cerne da criação artística. (RODRIGUES, TURTELLI, TEIXEIRA, CAMPOS, COSTA, CÁLPO, FLORIANO, ALLEONI E JORGE, 2016, p. 554)

A relação de afeto causada pela experiência imersiva é sem igual. A coreografia, na perspectiva desta pesquisadora, é provavelmente o elemento que causa mais estranheza – o que mais assusta e mais parece anti-natural à maioria das pessoas com quem tive contato até então, tanto espectadoras, quanto praticantes de *Teatro Musical* – dentre os elementos citados dentro do *Teatro Musical* - e por conseguinte, torna-se ainda mais desafiador tornar a manifestação da mesma *orgânica*.

Vale ressaltar que, a coreografia dentro do *Teatro Musical* não é sobre virtuosismo ou extravagância, como alguns relatam percebê-la, ela não é feita com o simples intuito de impressionar (o que não significa dizer que não vai), ela constitui a construção de sentido da narrativa, em razão de que, há tanta interdependência na rede de dispositivos que é estabelecida dentro de um musical, que a história deixa de fazer sentido sem um elemento ou outro.

Há também que se ratificar que, “técnica” não significa “tecnicismo”, em virtude de que, não me refiro aqui à técnica como dura reprodutibilidade perfeccionista, mas sim como (auto)conhecimento máximo do próprio fazer. Contudo, é necessário compreender que, sobretudo ao falarmos de produções profissionais, existem sim expectativas a serem alcançadas, algo precisa ser vendido, pois as pessoas envolvidas no processo foram contratadas para isso. Sabendo das múltiplas demandas do *Teatro Musical*, há que se compreender, portanto, que o corpo também precisa ser condicionado e por isso, questiono-me: Como aliar as técnicas corporais pessoas às demandas do espetáculo – que são o objetivo a ser alcançado?

Com esta finalidade em mente e registrando todas as afetações, culmino nos seguintes pontos a serem trabalhados na etapa do processo referida anteriormente: 1. Estudo da canção: letra, melodia, batida, semântica, contexto; 2. Pesquisa de referências; 3. Trabalho intensivo de consciência respiratória; 4. Estabelecer diferenças entre aquecimento e alongamento; 5. Reforçar o exercício de práticas complementares para manutenção do corpo; 6. Exercícios de *storytelling*¹ dançado; 7. Expressão corporal e facial, sobretudo durante o *dance break* (momento estritamente instrumental da canção, geralmente momento em que a música mais varia e quando pode acontecer o maior virtuosismo coreográfico); 8. Versatilidade e hibridismo entre gêneros de dança; 9. Preparo e condicionamento físico constantes (aqui entra também, novamente, o alinhamento do movimento com a respiração e o condicionamento do corpo a agenciar o canto e a fala com movimento); 10. Compreensão total e holística do corpo (que é só um e deve raciocinar/assimilar todos estes aprendizados como uma coisa só); 11. Trabalhar memorização e precisão de detalhes; 12. Observação também é fazer teatral; 13. Diálogo, compartilhamento de reflexões, ideias e afetações; 14. Compreender a figura da *Dance Captain* (uma espécie de monitora/monitor, uma assistente coreográfica que auxilia na limpeza da coreografia, acompanha o processo e o registro da coreógrafa com maior proximidade, pode vir a liderar aquecimentos dentro dos ensaios. Também pode “puxar” a coreografia em cena); 15. Dinâmicas de grupo para o *ensemble* (corpo de baile), que deve ser como um só.

¹ Contação de história.

“Dançar é, portanto, agenciar os agenciamentos do corpo” (SILVA, 2017) Apesar de não ser sobre virtuosismo, é verdade que a coreografia dentro do *Teatro Musical* reserva pouco espaço ao erro. Tem tanta coisa acontecendo simultaneamente que tudo é milimetricamente e exaustivamente ensaiado, para evitar de um imprevisto desencadear o outro. É claro que isso não impede o acaso de acontecer, pois o acaso não pede permissão, mas o elenco deve estar muito bem preparado para lidar com ele sem prejudicar a linha narrativa. Quanto ao improviso, ele pode ter seu lugar dentro do processo, mas sempre com direcionamento e dependendo da proposta cênica do próprio espetáculo.

Imprescindível também reiterar que todo esse processo, do ano de 2018 ao ano de 2019, foi percebido dentro de uma companhia independente (Cia Discrepantes de Teatro Musical) – mais especificamente, entre os processos criativos Evly – Um Novo Musical e Tchou Tchou, Amor. As relações interpessoais fazem toda a diferença, e não há dúvidas de que o fato de a maioria das pessoas já estar familiarizada com as metodologias de trabalho umas das outras viabilizou a maneira como o trabalho transcorreu – e as individualidades destas pessoas compõem a pesquisa tanto quanto a minha. Também vale ressaltar que os pontos de estudo não foram estudados como blocos ou mesmo anunciados como pontos específicos de estudo aos elencos, mas sim distribuídos e mesclados ao processo de criação-ensino das coreografias.

No mais, uma fala mais vulnerável: o *Teatro Musical* me faz querer ser melhor todos os dias. Faz com que eu aqueça a voz ao acordar, antes de falar por longos períodos e SEMPRE antes de cantar, tal qual aqueço meu corpo. Me faz olhar para a minha respiração com muito mais cautela, dedicação e consciência. Me faz cuidar do meu corpo e da minha postura para além do rotineiro. Faz com que eu me alimente melhor, saiba o que afeta meu organismo e minha voz. Faz com que eu busque priorizar uma boa rotina de sono. Me possibilita inúmeras visões outras de mundo. Me possibilita inúmeras visões outras sobre o outro. Faz com que eu me aproprie cada dia mais de mim. Isto porque “A pesquisa nos interpela em relação a quem ‘fomos sendo’ e quem ‘queremos ir sendo’ com permissão de neológicos gerúndios para transitar na dinâmica de produção de identidade” (Vilas, 2012, p.72, apud RODRIGUES, TURTELLI, TEIXEIRA, CAMPOS, COSTA, CÁLIPO, FLORIANO, ALLEONI E JORGE, 2016, p. 560).

Finalizo este artigo escolhendo olhar para a experiência em *Teatro Musical* enquanto uma das formas mais transformadoras de manifestação de humanidade já vivenciadas por mim, repleta de potencial humanizador, tanto a experiência-espectadora quanto a experiência-produtora. *Teatro musical* é avassaladoramente emocional, e por meio das vias mais sensíveis, torna-se edificador de si, do outro e do público.

Finale (Final)

Em suma, entendo que, as técnicas sensório-corporais pessoais são de imprescindível importância para a(o) artista de *Teatro Musical* em sua fruição artística, e que para além de uma experiência extremamente enriquecedora, o Teatro Musical é um processo potencialmente humanizador e sensibilizador, mas para que isso tudo chegue ao público espectador – que é o destinatário da mensagem narrativa, é imprescindível que todo esse agenciamento vá além da esfera individual. É preciso pensar também em como aliar as ditas técnicas

sensorio-corporais pessoais às demandas e expectativas externas do espetáculo a serem supridas e em que ponto(s) essas duas instâncias convergem e culminam na *organicidade coreográfica*.

Por fim, a *organicidade coreográfica* aspira ser uma verdade dançante, naturalidade intrinsecamente entrelaçada na construção lógica da coreografia em um espetáculo de *Teatro Musical*, uma manifestação de vida em fluxo artístico contínuo. A *organicidade coreográfica* não é um lugar a se chegar, não é um produto, ela é o momento da encenação, a técnica que se faz enquanto acontece e é, então, meio antes de ser (mas mesmo assim, sendo) início e fim.

Considero que a técnica pessoal não é apenas fundamental nos processos de aprendizagem-interpretação e de composição coreográfica, ela os é intrínseca. A técnica pessoal estará presente justamente pelo fato já percorrido de que: se nenhum corpo é igual, nenhuma técnica é igual por conseguinte, o que avalio enquanto fundamental é a atenção que conferimos a ela, a análise-observação que fazemos sobre o processo de técnica-criação visando cada vez melhor fruição artística em *Teatro Musical*, e nessa conexão, reside a experiência de si.

O entrelugar acessado ao vivenciar ambas as experiências artística e docente me permite enxergar práticas pedagógicas imbricadas no processo de composição coreográfica não de maneira unilateral, mas multilateral, buscando conferir escuta sensível tanto às questões de cada atuante do elenco, quanto às necessidades das outras áreas de Direção que não a Coreográfica, quanto às pautas do próprio espetáculo, que também enxergo enquanto um corpo vivo com demandas técnico-expressivo-sensórias passível de afetações e mudanças.

Em síntese: tudo é processo, tudo está em processo e tudo está embebido de criatividade. A técnica pessoal no *Teatro Musical* enquanto experiência de si é processo criativo tal qual a composição coreográfica, e tem muito a contribuir com o alcance simbólico da *organicidade coreográfica* em cena, pois a ideia de “alcance” sugere um fim, contudo, o processo constitui-se inacabado.

Referências bibliográficas

ALCÂNTARA, Célia Nunes de. **O Trabalho do Ator e a Arte de Ficcionalizar a Si Mesmo**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 902-922, set./dez. 2013. Disponível em : < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >

ALVES, Daniele de Sá. **A/R/Tografia Uma metodologia de pesquisa educacional baseada em Arte na busca pela formação do artista-pesquisador-professor**. Belo Horizonte, 2015. 33 p. Monografia (Especialização em Ensino de Artes Visuais) - Escola de Belas Artes da UFMG.

BERGAMO, Gabriella Nunes. **O TEATRO MUSICAL NOS PALCOS DO BRASIL: Questões do processo histórico do gênero musical**. 2014. 70 páginas. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

DA BROADWAY aos palcos do Brasil. Direção de Pollyanna Leite, Mayara Calixto, Felipe Noris, Simone Costa e Leticia Meneses. São Paulo: Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (CEUNSP – Salto – SP). (52 min.).

EWEN, David. **A história do musical americano**. 1ª Edição. Filadélfia e Nova York/Rio de Janeiro: Chilton Company/Lidador, 1961/1967.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não-Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – UNICAMP. Campinas, 1998.

FERRACINI, Renato. **Lume**: 20 anos em busca da organicidade. Sala Preta, São Paulo, v. 5, p. 117-128, nov. de 2005.

LIMA, Marlíni Dorneles de. **COMPOSIÇÃO COREOGRÁFICA NA DANÇA: MOVIMENTO HUMANO, EXPRESSIVIDADE E TÉCNICA, SOB UM OLHAR FENOMENOLÓGICO**. Dissertação (Mestrado em Educação Física) – UFSC, Florianópolis, 2006.

MARQUES, Isabel. (2015). **O artista/docente**: ou o que a arte pode aprender com a educação (3). OuvirOUver, 10(2), 230-239. <https://doi.org/10.14393/OUV14-v10n2a2014-4>

MARQUES e XAVIER, Ana Silva e Madalena. **Criatividade em Dança**: Conceções, Métodos e Processos de Composição Coreográfica no Ensino da Dança. Revista Portuguesa de Educação Artística. Madeira, vol. 3, p. 47-59, Jan.-Dez., 2013.

MENDES, Ana Flávia. **Dança imanente**: uma dissecação artística do corpo no processo de criação do Espetáculo Averso. São Paulo: Escrituras Editora, 2010.

REIS, Daniela de Sousa. **Dança, técnica e criação**. Significações Sociais no corpo que dança. In: V Congresso da ABRACE, 2008, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1452/1564>. Acesso em 29 de dez. de 2020.

RODRIGUES, Graziela Estela Fonseca; TURTELLI, Larissa Sato; TEIXEIRA, Paula Caruso; CAMPOS, Flávio; COSTA, Elisa M. da; CÁLPO, Nara; FLORIANO, Mariana; ALLEONI, Natália V.; JORGE, Mariana D. **Corpos em Expansão**: a arte do encontro no método Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 6, n. 3, p. 551-577, set./dez. 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266065010>

SILVA, Juanielson Alves. **O corpo em encontros**: Noções de corpo em um processo de escrita coreocartográfica. Belém do Pará: PPGArtes-UFPA. PPGArtes-UFPA; Mestrado em Artes; sob orientação de Ana Flavia Mendes Sapucahy.

SOUZA, Luiza Monteiro e. **Experimentações em Dança Imanente**. 1ª ed. São Paulo: Escrituras Editora, 2018.

STEVES, Gerson. **A Broadway não é aqui** – panorama do teatro musical no Brasil. 1ª Ed. São Paulo: GIOSTRI, 2015.

VENEZIANO, Neyde. **Teatro Musical: da tradição ao contemporâneo**. Revista Poíesis, Niterói, nº 16, p. 09-11, dez. de 2010.