UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

Gabriel Adami Rodrigues

REFLEXÕES SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL E VOCAL DE UMA ATRIZ DE TEATRO MUSICAL EM FORMAÇÃO

Porto Alegre
2025

GABRIEL ADAMI RODRIGUES

REFLEXÕES SOBRE A PREPARAÇÃO CORPORAL E VOCAL DE UMA ATRIZ DE TEATRO MUSICAL EM FORMAÇÃO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Teatro, com ênfase em Interpretação Teatral.

Orientadora: Profa. Dra. Patricia Leonardelli

Porto Alegre
2025

AGRADECIMENTOS

Em uma arte tão comunal e cooperativa quanto o teatro, são necessárias muitas mãos para erguer um espetáculo, e em uma jornada de formação, mais ainda. Essa é uma homenagem para algumas dessas mãos que me ergueram e me ajudaram a pavimentar este caminho.

Primeiramente, agradecer a minha mãe, Rejane. Minha melhor amiga, meu maior apoio, e a primeira fã. Enche-me de orgulho carregar no meu rosto os teus olhos. Agradeço de coração por ter me ensinado a ver o mundo com amor e compaixão.

Ao meu pai, Raul, pelas mais variadas aventuras, pelos acampamentos e pelas viagens. Por me mostrar desde cedo o quanto o mundo da música é imenso, e principalmente, por me ensinar que chorar não é motivo de vergonha, muito pelo contrário.

Ao Max, por ter me apresentado o poder das histórias. Por mostrar como escolas de magia e pontes de arco-íris para reinos fantásticos podem nos ensinar sobre amor e coragem, e como as pessoas ao nosso redor, assim como alguns robôs de desenho animado, podem ser “mais do que os olhos podem ver”.

À minha orientadora, Patrícia Leonardelli, por ter sido a luz na escuridão para guiar não só esse processo, mas tantos outros durante a graduação, e por ter me mostrado o quão profundamente podemos mergulhar quando nos deixamos tocar por nosso trabalho.

Às professoras Cláudia Sachs e Patrícia Fagundes, por terem sido, além de minha banca avaliadora, professoras extremamente importantes em minha graduação e jornada artística, e cujos ensinamentos eu vou carregar comigo para sempre.

Entre as muitas amizades da faculdade, agradeço especialmente a três. À Victoria, por ter sido minha primeira amiga e confidente dentro do curso; à Pâmela, por ser minha gêmea de outra mãe; e ao Edu, por me entender melhor que ninguém. Eu amo muito cada um de vocês, e amo o nosso grupo mais ainda.

Aos meus outros companheiros de formação e de trabalho, Laura, Sofhia, Alê, Marina, Clarissa, Helena, Larissa, Vitória, Camila, Kim, Marcelo e tantos outros: é incrível crescer e me (re)apaixonar diariamente pelo teatro lado a lado com vocês.

Ao meu primeiro lar no mundo do teatro, o GTER, por ter me ensinado que o amor é a base do teatro. Professora Amanda, Bela, Felipe, Analu, Luna, Maria Clara e tantos outros, eu agradeço por terem me ensinado a amar o palco.

Ao iluminado iluminador Bathista Freire, por ter sido muito mais do que um apoio durante a graduação: por ser um amigo, confidente, inspiração e o melhor professor que eu poderia ter tido sobre o mundo da iluminação cênica, e um pai nesse lar longe de casa que foi o DAD.

Ao Leo, muito mais que um companheiro de estágio. Por ser um ombro amigo, um ouvido atento e um olhar carinhoso, te agradeço de coração. O estágio pode ser um sonho ou um pesadelo, e ao teu lado, o mais lindo sonho se tornou real.

Ao Thales, minha dupla de palcos e de vida. Pelos anos de parceria e de amizade, pelos aprendizados. Pelas lágrimas mais doídas e pelos risos mais gostosos. Por ter me ensinado que vale a pena superar o medo e encarar o meu verdadeiro eu, eu te agradeço. Tu me ensina diariamente o que é amar. Que venham muitas outras canções ao teu lado.

A todas as pessoas que me ensinaram e orientaram essa minha jornada, sejam professores, colegas, amigos, família, ou qualquer outro. Toda jornada é traçada por pequenos momentos, e todos eles foram essenciais.

E também aos que me desorientaram e criaram desvios no caminho, pois às vezes a estrada precisa fazer certas curvas para passar pelas vistas mais bonitas.

“O oposto da guerra não é a paz – é a criação”

- Jonathan Larson

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso (TCC) se propõe a analisar as práticas de preparação corporal e vocal dos atores dentro do teatro musical no Brasil, e ponderar sobre as especificidades necessárias em sua formação físico-vocal, a partir de conceitos teóricos e experiências práticas, utilizando como base de análise o espetáculo *Tick, Tick… Boom!* (2024). A peça, apresentada como parte da Mostra DAD 2025, configura o estágio de montagem de Leonardo Mello e estágio de atuação de Gabriel Adami Rodrigues.

Palavras-chave: teatro musical; atuação; preparação vocal; preparação física; processo criativo.

ABSTRACT

This undergraduate thesis aims to analyze the body and voice preparation practices of actors in musical theatre in Brazil, and to reflect on the specific requirements of their physical-vocal training. Drawing on theoretical concepts and practical experiences, the study uses the production Tick, Tick… Boom! (2024) as its primary case. The play, presented as part of the 2025 DAD Showcase, constitutes the directing final project of Leonardo Mello and the acting final project of Gabriel Adami Rodrigues.

Keywords: musical theatre; acting; vocal training; physical training; creative process.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....9

2. UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DO ATOR DE TEATRO MUSICAL..... 12

2.1 – Conceitos específicos para o ator de teatro musical.....16

2.2 – O ator de teatro musical no Brasil.....20

3. A PREPARAÇÃO DO ATOR EM MUSICAIS: UMA ANÁLISE TEÓRICA.....26

3.1 – A conexão corpo-voz e seu potencial cênico.....27

3.2 - A música como elemento narrativo.....32

4. TICK, TICK… BOOM! E A EXPERIÊNCIA FORMATIVA PRÁTICA..... 38

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....46

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 48

7. ANEXO..... 49

Ficha técnica do espetáculo tick, tick… BOOM!..... 49

Pôster da primeira temporada – Mostra DAD 2024..... 50

Pôster da segunda temporada – TPE 2025..... 51

1. INTRODUÇÃO

A minha fascinação por musicais pode ser traçada em uma linha direta do presente até minha infância. Meus pais sempre disseram que eu fui uma criança extremamente ativa, falante e imaginativa. O brincar tomou as mais variadas formas no começo da minha vida, o que gerou duas coisas: Um desenvolvimento desde muito cedo da minha criatividade, e uma dificuldade para meus pais em conseguir me manter parada. A primeira sempre foi muito incentivada por minha família, o que eu acredito que seja o principal motivo para eu ter tomado o rumo da carreira artística. A segunda, porém, foi fonte de cansaço para os mesmos, até que uma coisa chegou para salvá-los e para mudar permanentemente a minha visão de mundo: O filme *High School Musical* (2006)[1].

Minha mãe narra com detalhes a primeira vez que assisti ao filme. Segundo ela, a sugestão de mostrar o mesmo veio do meu padrasto, e ambos assistiram o filme antes de verem comigo, para avaliarem se era adequado para uma criança de 5 anos. Chegaram à conclusão de que não havia nada no filme que fosse impróprio, mas imaginaram que eu não me interessaria muito por ele. De qualquer maneira, decidiram dar uma chance, e imediatamente, souberam que havia sido a escolha correta. A criança que não ficava parada por um segundo para nada agora se encontrava imóvel, sem conseguir tirar os olhos da tela. A primeira vez vendo o filme trouxe logo em seguida a segunda, e a terceira, e a oitava, e a centésima.

Nos anos subsequentes, a minha paixão por este filme e suas sequências[2] só foi aumentando. Minhas férias eram sempre passadas aprendendo as coreografias e as músicas dos filmes, a partir de vídeos, no disco bônus de seus DVDs. Em uma certa parte da minha vida, eu podia declamar os três filmes de cabeça a qualquer momento, e por mais que o tempo tenha passado, os primeiros quinze minutos do primeiro filme ainda existem perfeitamente na minha memória.

Mais ou menos nessa mesma época, aos 7 anos de idade, eu comecei a fazer aulas de teatro como atividade extraclasse no colégio, e a minha paixão por estar em cena foi se consolidando. Na época, meu conhecimento e amor por musicais se resumia aos filmes da Disney, e essa relação só foi se intensificar em

[1] Filme norte-americano dirigido por Kenny Ortega.
[2] *High School Musical 2* (2007) e *High School Musical 3* (2008)

2013, ao descobrir o filme *O Fantasma da Ópera* (2004). No momento que o assisti pela primeira, eu soube que não existia nada melhor no mundo do que aquele filme, certeza que só se dissipou no ano seguinte quando, em uma viagem de família, tive a experiência transcendental de assistir o espetáculo homônimo[3] ao vivo em Londres, no atualmente chamado His Majesty's Theatre[4], em abril de 2014. Quando vi o candelabro despencando do teto do teatro e pairando a poucos metros da minha cabeça, eu tive certeza: para mim, a magia dos musicais era algo que não podia ser superado.

Nos anos seguintes, minha paixão por musicais foi se intensificando a cada filme e espetáculo que eu conhecia, e em 2016, tive a alegre experiência de participar da minha primeira montagem, o espetáculo *Mamma Mia!* com o Grupo Teatral de Estudantes Rosarienses (GTER) dentro do Colégio Marista Rosário, em Porto Alegre. Eu não possuía experiência com canto, assim como a maior parte do elenco, mas partimos mesmo assim nessa jornada, munidos com nossa disposição para aprender e a vontade imparável de adolescentes apaixonados. O resultado foi um sucesso dentro da comunidade escolar, e em seguida, montamos outros musicais, como *Grease* (2017) e *Os Miseráveis* (2019).



Espetáculo "Mamma Mia!" (2016)

[3] Espetáculo composto por Andrew Lloyd Weber, com letras de Charles Hart e Richard Stilgoe, inspirado no livro homônimo de Gaston Leroux. A produção de Londres estreou em 1986, dirigida por Harold Prince, e continua em cartaz até hoje.
[4] Na época chamado Her Majesty's Theatre, renomeado após a coroação do Rei Charles III em 2023.



Espetáculo “Grease” (2017)



Espetáculo “Os Miseráveis” (2019)

Com esses trabalhos, se solidificou a vontade de seguir com o teatro em meu futuro, e por conta disso, ingressei no bacharelado em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2021. Durante minha graduação, tive diversas experiências que foram essenciais para minha formação como atriz. Além das diversas montagens (algumas delas sendo musicais, como *Família Addams* em 2023), a formação me proporcionou aprendizados que transformaram a maneira que eu encarava não só o teatro, mas também a minha relação com minha voz e meu corpo, e como estes impactam meu trabalho. Trago como destaque as aulas da professora Cláudia Sachs[5], ministrante das disciplinas Corpo II e Corpo III. No final do meu segundo semestre, estava considerando trocar minha ênfase de Interpretação Teatral para Escrita Dramatúrgica, o que significaria que eu não teria

[5] A profa. dra. Cláudia Müller Sachs é atriz, diretora, pesquisadora e professora no Departamento de Artes Dramáticas da UFRGS.

mais disciplinas práticas. Em uma conversa após a última aula, a professora Cláudia fez questão de trazer luz ao meu crescimento e desenvolvimento ao longo da disciplina de Corpo II, e que ela achava que eu deveria concluir as disciplinas práticas antes de mudar de ênfase, pois minha evolução já tinha sido enorme e poderia ser maior ainda. Graças a essa conversa, adiei essa troca, e ao longo do semestre seguinte, percebi que o meu lugar realmente era atuando.



A tradicional foto na escadaria dos bixos 2021 de Teatro na UFRGS, em nossa primeira aula presencial, com a professora Cláudia Sachs.



Espetáculo "A Família Addams" (2023). Foto da temporada de 2024.

Durante a graduação, participei de projetos externos à faculdade, em sua maioria relacionados ao mundo do teatro musical. Com montagens no grupo Música e Cena, de Novo Hamburgo, onde participei do 1° Festival de Teatro Musical do Rio Grande do Sul (2023), além dos espetáculos *Remix dos Musicais* (2023) e *Cidade Infernal* (2023-2024), e outras montagens independentes, como o espetáculo *Um Show de Rock y Horror* (2023-2024), fiz questão que minha jornada formativa se focasse no trabalho desse estilo específico, culminando em *Tick, Tick… Boom!*, meu espetáculo de Estágio de Atuação, em dezembro de 2024.



Montagem de fotos dos espetáculos Cidade Infernal (2023), Um Show de Rock y Horror (2024), e cenas apresentadas no 1° Festival de Teatro Musical do Rio Grande do Sul (2023).

Foi a partir dessa experiência prática, e dos diversos aprendizados teóricos obtidos ao longo dos anos, que construí esse TCC, que está estruturado da seguinte maneira:

- No próximo capítulo, *Uma Contextualização do Ator e da Atriz de Teatro Musical*, discutirei de maneira breve sobre o estado da arte dentro do ramo do teatro musical em nosso país, tanto sobre a ótica de terminologias e conceitos específicos do estudo e pesquisa de musicais, como uma pincelada histórica sobre a trajetória do teatro musical no e do Brasil.

- No capítulo subsequente, *A Preparação do Ator e da Atriz em Musicais: Uma análise teórica*, relacionamos conceitos estudados ao longo da graduação, e de maneira independente, com o trabalho individual de atores e atrizes especificamente no trabalho necessário para a interpretação em musicais.
- No capítulo final, *Tick, Tick… Boom! e o trabalho prático*, falamos sobre a experiência do Estágio, relacionando de maneira direta e prática com os conceitos trazidos anteriormente.

Terminado este (não tão curto) prólogo, seguimos para nosso primeiro ato.

2. UMA CONTEXTUALIZAÇÃO DO ATOR E DA ATRIZ DE TEATRO MUSICAL

Primeiro, é necessário um esclarecimento sobre o recorte deste trabalho. Quando me refiro a “teatro musical brasileiro”, no título, algumas dúvidas podem surgir sobre os possíveis significados dessa última palavra. Neste momento, me interessa abordar processos e espetáculos produzidos por atores brasileiros, em língua portuguesa, para um público brasileiro, e não necessariamente sobre espetáculos originalmente nacionais. Da mesma maneira, a maioria dos espetáculos citados aqui seguem uma estrutura mais tradicional e similar ao teatro musical encontrado na Broadway ou no West End, e não necessariamente espetáculos com estilos de montagem mais nacionais. Me parece que, independente de serem textos originais ou baseando-se em textos internacionais, as montagens de musicais brasileiros podem ser identificadas, em sua maioria, por elementos que conversam com uma certa *brasilidade*.

Ao falar de *brasilidade*, me refiro à concepção do termo popularizada por Mário de Andrade[6] quando fala de uma certa “essência inerentemente brasileira”, como ele chamaria, nas obras da cultura nacional. Nosso país é internacionalmente conhecido por sua diversidade cultural e sua grande festividade. Em um país tão amplo e diverso como o nosso, a regionalidade cultural é um fator inegável, mas o elemento de celebração está presente como agregador da nossa identidade nacional. Ao tentar definir esse elemento unicamente brasileiro da nossa cultura, Andrade afirma o paradoxo:

> Veja bem: *brasileiramento* do brasileiro não quer dizer regionalismo nem mesmo nacionalismo. O Brasil pros brasileiros não é isso, significa só que o Brasil, prá ser civilizado artisticamente, entrar no concerto das nações que hoje em dia dirigem a civilização da terra, tem que concorrer pra esse concerto com sua parte pessoal, como que o singulariza e individualiza, parte essa única que poderá enriquecer e alargar a civilização (ANDRADE apud SILVEIRA, 2009, p. 5).

[6] Mário de Andrade foi um escritor e historiador da arte brasileiro, conhecido em especial como um dos fundadores do movimento modernista no Brasil, além de um dos organizadores da Semana de Arte Moderna de 1922.

Segundo Reiner Tenente[7]: "*Ao se apropriar de diversas estéticas e de outras tradições, desenvolveu-se no teatro musical realizado no Brasil uma personalidade cênica muito característica e típica*" (2025, p. 17). Entendemos que essa *brasilidade* se manifesta nos musicais de origem nacional de diversas formas, algumas mais facilmente reconhecíveis que outras. Trago os dois elementos que, para mim, tem sido os mais relevantes para reconhecer esta *brasilidade* no cenário do teatro musical atual:

- Sua temática e história. Percebemos duas principais correntes quando nos referimos a musicais com histórias brasileiras: aqueles que se baseiam em outras obras nacionais – como *Dom Casmurro* (2024)[8] e *Torto Arado* (2024)[9] – e aqueles que se inspiram em biografias de figuras nacionais – como *Tarsila, A Brasileira* (2024)[10] e *Clube da Esquina – Os Sonhos Não Envelhecem* (2022)[11]. Esse segundo caso se destaca na cena nacional nos últimos anos, em especial os musicais *jukebox*[12] biográficos de músicos brasileiros.

- O uso de elementos musicais classicamente brasileiros. Temos exemplos históricos, como *Gota d'Água* (1975)[13] e *Ópera do Malandro* (1978)[14], que mesclam o samba e a MPB, ou representações mais atuais, como *Rio UpHill* (2024)[15], que utiliza de ritmos nacionais

[7] Reiner Tenente é ator, professor e pesquisador no ramo do teatro musical. Conhecido por seus papeis em *O Grande Circo Místico* (2013), *Cantando na Chuva* (2017) e *Tarsila, A Brasileira* (2024), Reiner é o fundador e diretor geral do CEFTEM (Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical), que se especializa desde 2013 no ensino e preparação de atores de teatro musical.

[8] Musical baseado na obra homônima de Machado de Assis, lançado em 1899. O espetáculo conta com composições musicais de Guilherme Gila, texto adaptado por Davi Novaes e direção geral de Zé Henrique de Paula.

[9] Espetáculo baseado no livro homônimo de Itamar Vieira Júnior, lançado em 2019. Foi dirigido por Elísio Lopes Júnior e com músicas compostas por Jarbas Bittencourt.

[10] Musical dirigido por José Possi Neto e com texto e músicas de Anna Toledo e José Possi Neto, que conta a história da famosa pintora Tarsila do Amaral.

[11] Espetáculo dirigido por Dennis Carvalho que conta a história de Milton Nascimento e a criação do grupo musical Clube da Esquina. A peça conta com músicas compostas pelo grupo, além de composições solo de Milton Nascimento, Lô Borges, Fernando Brant e Beto Guedes.

[12] Musicais que utilizam de músicas já existentes para contar uma história, como *Mamma Mia!* (1999), que utiliza as músicas da banda ABBA, ou *Homem com H* (2022), com as músicas de Ney Matogrosso.

[13] Espetáculo escrito por Chico Buarque e Paulo Pontes, com músicas de Chico Buarque, adaptando a tragédia grega *Medéia*, de Eurípedes.

[14] Espetáculo escrito por Chico Buarque, inspirado na *Ópera dos Mendigos* (1724), de John Gay, e *A Ópera dos Três Vinténs* (1928), de Bertold Brecht e Kurt Weil.

[15] Musical escrito por Juliana Pedroso e Matthew Gurren e dirigido por Gustavo Barchilon. Teve uma versão cinematográfica lançada em 2022, premiada internacionalmente, antes de estrear nos palcos brasileiros.

populares, como o forró e o samba, e contemporâneos (em especial o funk) para representar e ilustrar a história de seus personagens.

Mesmo em espetáculos de origem estrangeira encenados no país, certos elementos da *brasilidade* costumam entrar na cena, seja de maneira mais sutil e inconsciente ou com referências e exemplos mais explicitados. Dois exemplos deste tipo de intervenção em espetáculos gringos podem ser encontrados na montagem de 2023 de *Wicked*[16] e na versão de 2018 de *A Pequena Sereia*[17], onde se utiliza de referências da cultura popular brasileira para gerar uma maior aproximação do público com a obra.

Em *Wicked*, se destaca a canção *Popular*, performada pela atriz-cantora carioca Fabi Bang, onde ela encontra em diversos momentos falados da peça oportunidades para incluir referências cômicas, como comparar uma personagem verde de peruca loira com a Cuca de Sítio do Pica Pau Amarelo, chegando a perguntar “Já ouviu falar no Monteiro Lobato?”. Já em *A Pequena Sereia*, eles não puderam utilizar as traduções clássicas da dublagem do filme de animação de 1989, e aproveitaram para trazer referências nacionais. Na canção *No Nosso Mar*, o personagem Sebastião lista diversos animais marinhos e os instrumentos musicais que estes tocam em sua banda. Na versão de 2018, o arranjo musical foi alterado para lembrar um samba, e a letra refletiu isso: “Já tem acará tocando ganzá; Já tem bacalhau no seu berimbau; Já tem lambari no seu caxixi; Cação no seu violão.” Além das aproximações nas letras, essa montagem se destaca por basear toda a sua concepção musical e estética em elementos de carnaval.

[16] *Wicked: A História não Contada das Bruxas de Oz* é um espetáculo composto por Stephen Schwartz e dirigido por Winnie Holzman, inspirado no livro *Wicked: A Vida e os Tempos da Bruxa Má do Oeste*, escrito por Gregory Maguire. O espetáculo teve estreia em 2003 na Broadway, e já teve três montagens diferentes no Brasil, em 2016, 2023 e 2025, com letras adaptadas por Mariana Elisabetsky e Victor Mühlethaler.

[17] Espetáculo escrito por Doug White e composto por Alan Menken e Howard Ashman, baseado no filme homônimo de 1989. Sua montagem original aconteceu na Broadway em 2008, e já teve duas temporadas no Brasil, em 2018 e 2022, com direção de Lynne Kurdziel-Formato e letras adaptadas por Mariana Elisabetsky e Victor Mühlethaler.



As atrizes Myra Ruiz e Fabi Bang na canção “Popular”, no espetáculo Wicked (2023).



O número “No Nosso Mar”, do espetáculo “A Pequena Sereia” (2018).

Mesmo em espetáculos internacionais onde a presença de elementos nacionais não se exprime de maneira tão clara e explícita, elementos de *brasilidade* podem ser sentidos em diversos espetáculos pelo simples fato de serem feitos por atores e atrizes brasileiros. A concepção contemporânea de atuação a partir do século XX assume que as experiências individuais de cada artista e seu histórico de vida são elementos que fazem parte da construção de seu trabalho. Portanto, em um contexto de uma classe artística nacional, pode se assumir que as experiências culturais compartilhadas trazem uma qualidade específica que se imprime no trabalho individual.

Por exemplo, pode se assumir que a maneira que um ator estrangeiro interpretaria um papel seria diferente de como atores brasileiros interpretaram, pelo simples fato de trazerem repertórios culturais e experiências distintas. A maneira que um cantor nacional cantaria um repertório específico seria ditada pelas experiências que este teve em sua formação, que muitas vezes seriam perpassadas por experiências com estilos musicais brasileiros e suas qualidades específicas, e isso se imprime na maneira que seu trabalho se desenvolveu. Mesmo que um bailarino "gringo" e um brasileiro aprendessem a mesma coreografia, o fato de que um deles teve experiências com danças afro-brasileiras (se fosse o caso) possivelmente traria uma qualidade de movimento diferenciada daquele que teve em seu repertório de formação apenas o balé clássico. Na soma e no encontro dessas diversas experiências individuais, se mostra presente uma qualidade de trabalho compartilhada por aqueles que tiveram raízes e experiências similares por uma realidade cultural compartilhada.

Um exemplo de como as experiências específicas de atores brasileiros qualificam seu trabalho está nas diferenças de *performances* vocais de artistas brasileiros e estrangeiros. Em uma entrevista no podcast *Sentimental Men*[18], a atriz Myra Ruiz[19] fala sobre como a voz falada em português e a falada em inglês são produzidas em espaços diferentes do trato vocal, e como isso influencia no canto:

> Cantar [as músicas do espetáculo] em português é muito difícil, porque nós falamos em uma parte diferente do nosso instrumento. As nossas vozes são muito mais ressonantes no fundo da garganta, mas para cantar as músicas [da personagem específica], é preciso ressoar mais na frente do rosto, nas bochechas, e vocês americanos já falam nesse lugar, é no lugar certo para o belting. Enquanto as nossas vozes são mais internas, são feitas para Bossa Nova. (BIANCHI, BROWN e RUIZ, 2025, tradução nossa.)

Ruiz explica que a voz falada em língua portuguesa se encontra produzida no fundo da garganta, com sua ressonância em uma área mais grave e profunda do que a voz de estadunidenses, por exemplo, cuja ressonância está mais presente na frente da face, e essa diferença de enunciação se exprime nas canções. As músicas brasileiras, especialmente aquelas da bossa nova, se encontram nesse local de

[18] Em específico, no episódio 71, *An Elphaba Like No Other*, lançado em 16/05/2025.

[19] Myra Ruiz é uma das atrizes mais conhecidas e influentes no ramo do teatro musical brasileiro. Tendo participado de musicais como *Rent* em 2016, *Evita* em 2022 e *Matilda* em 2023, ela é conhecida principalmente por ter protagonizado as três montagens nacionais do musical *Wicked*, em 2016, 2023 e 2025.

ressonância do fundo da garganta, com uma melodia mais interna, enquanto as músicas pop americanizadas são marcadas por seu timbre metálico e seu *belting*[20]*.* Os musicais contemporâneos, em sua maioria vindos (ou com forte influência) dos EUA, costumam ter músicas escritas neste último estilo, e por isso, os atores de teatro musical brasileiros tem mais uma coisa para se preocupar em sua técnica, especialmente com o ajuste de vogais por conta das versões de letras traduzidas.

Portanto, quando pensamos na técnica e no estudo do ator de musicais, precisamos levar em conta todas essas especificidades. Essas diferenças podem trazer desafios para a sua prática, e demandar a criação ou adaptação das técnicas originais para a solução desses desafios, mas também abrem o ator para novas habilidades, e constroem uma assinatura brasileira dentro do gênero do teatro musical. Como reitera Reiner Tenente:

> Me pergunto de que maneira a metodologia aqui utilizada pode colaborar, não somente para o treinamento do ator brasileiro de musical, mas também na manutenção de suas características mais marcantes, que fazem desse ator, vindo da Revista e da Burleta, um artista dotado de brasilidade, mesmo quando inserido em um musical tipicamente americano. (TENENTE, 2025, p. 18)

2.1 – Conceitos específicos para o ator e a atriz de teatro musical

Quando entramos no universo do teatro musical, encontramos uma quantidade de referenciais teóricos expressivamente inferior em comparação a outros campos do teatro, em especial quando falamos da preparação e do treinamento de atores. Existem materiais disponíveis que se propõe a desenvolver um método de ensino específico para esse gênero, mas a maioria é de difícil acesso, e quase sempre em inglês.

Ao se pensar um currículo teórico-prático em teatro musical, o principal nome amplamente difundido é de Joe Deer[21]. Em seu livro *Acting in Musical Theatre* (2008), Deer se propõe a criar um currículo formativo que leve o estudante por todos

[20] Estilo de canto originado nos anos 1930 nos Estados Unidos, que é definido por sua forte projeção vocal e sua ressonância no peito. É extremamente comum no cenário da música comercial na atualidade.

[21] Joe Deer é diretor, pesquisador e professor de teatro, especializado na área de teatro musical. Professor emérito na Wright State University, nos Estados Unidos, é um dos nomes mais conhecidos e renomados na pesquisa e produção científica sobre teatro musical.

os passos necessários, segundo ele, para uma formação em teatro musical, passando por conceituação teórica, repertório artístico, exercícios práticos e até mesmo comentários sobre a carreira no ramo e o mercado de trabalho (limitados, é claro, ao tempo que o texto foi escrito e sua realidade estadunidense).

Quando se trata de pesquisadores brasileiros, é ainda mais difícil encontrar material de acesso democratizado. Tiago Mundim[22] vem produzindo, desde 2015, reflexões de destaque sobre a preparação e, principalmente, o ensino de atores em teatro musical em especial a partir do canto e do trabalho da voz cantada. Outro nome marcante no ensino e formação de atores e atrizes em teatro musical é Reiner Tenente, mencionado anteriormente. Em seu livro *O Corpo que Canta: Provocações e Procedimentos para a Atuação, a Docência e o Estudo do Teatro Musical* (2025), Tenente se propõe a estabelecer a base de uma formação teórico-prática em teatro musical, por mais que breve, especificamente criada por e para a realidade dos atores brasileiros, dessa vez partindo de conceitos específicos da interpretação como base para a formação geral, e portanto, mais relevante para essa pesquisa.

Ao elaborar a sua visão de um ator em teatro musical, Tenente traz para interlocução o conceito de interpretação apresentado pelo pesquisador Patrice Pavis em seu *Dicionário de Teatro*. Segundo ele, há dois tipos de atuação:

> No primeiro caso, a interpretação tende a apagar-se a si mesma para fazer com que apareçam as intenções de um autor ou de um realizador; o ator não assume seu papel de utilizador e transformador da mensagem a ser transmitida: ele não passa de uma marionete. No segundo caso, ao contrário, a interpretação torna-se o local onde se fabrica inteiramente a significação, onde os signos são produzidos não como consequência de um sistema preexistente, mas como estruturação e produção desse sistema (PAVIS, 1999, p. 212)

Na citação acima, Pavis traça com clareza dois tipos de ator: aquele que se coloca dentro do processo como uma peça à disposição do diretor-encenador, trazendo para a cena o que lhe for indicado e dirigido, e aquele que a partir de seus próprios sistemas internos de atuação se torna presente e "desenvolve sua inteligência cênica, tornando-se independente e colaborador efetivo na elaboração artística da obra, ao inserir suas opiniões, seus pontos de vista e seus

[22] Tiago Elias Mundim é professor e pesquisador de teatro. Atualmente dá aulas de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade de Brasília (UnB), e boa parte de sua produção escrita é dedicada à pesquisa sobre a formação de atores em teatro musical.

pensamentos” (TENENTE, 2025, p. 19). Por ser uma definição um pouco mais antiga, creio que essa visão de Pavis pode ser meio generalista e radical, mas a entendo como um impulso e incentivo para que atores desenvolvam sua independência e autonomia de trabalho.

Me parece que o ator de teatro musical, por princípio formativo, precisa ser próximo ao segundo tipo de ator que Pavis descreve, um ator presente e participativo ativamente do processo de criação. Por mais que alguns processos e espetáculos (em especial os diretamente importados do exterior) vão exigir que os atores desempenhem as ações físicas e vocais exatamente como imaginadas pelo diretor, o interesse dos atores em seu trabalho individual é essencial, tanto dentro do processo e da cena quanto fora, em sua formação individual. Os bons atores sempre estão estudando para aprimorar sua técnica e conhecimento e no teatro musical isso não é diferente, muito pelo contrário. Em um ramo onde a intersecção e o domínio da atuação, do canto e da dança são essenciais, se mostra mais necessário do que nunca um ator profundamente interessado em sua formação constante e completa. O ator de teatro musical deve se interessar profundamente em atualizar as práticas formativas das três competências, e principalmente, em fortalecer as intersecções e conexões dessas três áreas que sustentam sua *performance*: técnica corporal, técnica vocal e a dança.

Ao falar sobre essa formação tríplice do ator em teatro musical, Tenente pega emprestado alguns conceitos de Ernani Maletta[23], em especial de seu livro *Atuação polifônica – Princípios e práticas* (2016), quando aborda as diferenças entre o ator *multiperceptivo* e o ator *multivirtuoso*. Segundo Tenente:

> “O artista *multiperceptivo*, ainda que não alcance um estágio de virtuosismo técnico como cantor ou instrumentista, por exemplo, possui a capacidade de incorporar os fundamentos da linguagem musical e de atuar com sensível musicalidade. O segundo tipo, o artista *multivirtuoso*, é aquele que desenvolveu, em alto grau, as técnicas das diversas artes. Suponho que, dependendo da sua formação, terá grandes obstáculos para unir suas técnicas, já que estas foram elaboradas de forma segmentada e engessada.” (TENENTE, 2025, p. 20)

[23] Ernani Maletta é diretor, professor e pesquisador de teatro. Com experiências de trabalho com o Grupo Galpão e como professor de graduação e pós-graduação em Artes Cênicas na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Maletta desenvolve pesquisas sobre a ação vocal de atores e atrizes, e a intersecção entre o teatro e a música.

Nesse trecho, se evidencia a necessidade da formação das três competências em conjunto, para que elas conversem e se apoiem em cena, em vez de se tornarem pesos ou impeditivos para o seu desenvolvimento. Um exemplo claro disso é o treino tradicional em dança, em especial o balé clássico. O balé tem um tipo de formação extremamente rígida e estrita, focada em atingir um ideal específico de beleza, leveza e precisão dos movimentos. O bailarino clássico tem um tipo de expressividade em cena que é primoroso quando utilizado em seu ambiente original, mas a expressividade na dança necessária para o teatro musical pode gerar dificuldades para alguém que tem um treinamento sólido nessa competência, mas sem a prática de mistura-lo com outras habilidades.

Em musicais, existe a máxima sobre a presença da música e da dança na dramaturgia e na cena: quando o texto não é o suficiente para exprimir toda a emoção da personagem, se recorre à música, e, quando essa também não bastar, se encontra o ápice com a dança. Ou, de maneira mais simples: quando falar não é o suficiente, se canta, e quando cantar não é o suficiente, se dança. Isso mostra que, dentro do teatro musical, o canto e a dança não existem – ou ao menos não devem existir – como meras escolhas estéticas dentro da cena, mas que servem uma função dramatúrgica e narrativa essencial. É exatamente por isso que é tão necessário que as três competências caminhem juntas: assim como a atuação, o canto e a dança estão ali para contar a história.

Por isso, não se pode deixar que nenhum dos três elementos seja o único foco, ou que um dos três seja ignorado. Não se pode cantar ou dançar em cena sem a intencionalidade e a intensidade que a interpretação da personagem demanda. Da mesma maneira, não se pode ter uma voz cantada primorosa e uma voz falada sem prática, ou vice-versa, ambas precisam de igual foco e desenvolvimento. O trabalho corporal é exatamente igual. Não adianta se ter um corpo preciso e ativo durante as coreografias, seguindo cada passo de maneira exata, mas no momento que a coreografia acaba, relaxar e não dar atenção para a presença e a importância dos movimentos no resto das cenas.

Ao falar sobre suas experiências dirigindo atores que ele considera *multivirtuosos*, Maletta elabora:

> Atores experientes, quando tinham que entrelaçar o texto ao canto e ao movimento corporal, perdiam significativamente a qualidade cênica de tudo que havia sido trabalhado; isso porque um artista pode, isoladamente, ter conquistado cada uma das habilidades relacionadas aos diversos conteúdos artísticos, mas não garante que ele tenha desenvolvido a capacidade de atuar incorporando-os simultaneamente. (MALETTA *apud* TENENTE, 2025, p. 23).

Fica clara, portanto, a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na formação do ator do teatro musical, para que suas competências coexistam e se desenvolvam de modo a chegar a um sistema de trabalho completo.

2.2 – O ator e a atriz de teatro musical no Brasil

Para que possamos entender e pensar nos processos de preparação de atores de teatro musical no Brasil, precisamos entender dois elementos essenciais. O primeiro é a história do teatro musical no país, e como o trabalho dos atores deste gênero se construiu no contexto nacional. O segundo é a que nos referimos quando falamos sobre um “ator de teatro musical”. Começarei por esta última.

É muito fácil entender o termo “ator de teatro musical” como um grande limitador, como se definisse que um ator de teatro musical que só trabalha com esse tipo de espetáculo, e se difere fundamentalmente de atores “normais”. Eu discordo completamente dessa afirmação, muito pelo contrário. Sabemos que a realidade sociopolítica do país, especialmente no que se diz à realidade da classe artística, exige que o ator seja versátil e capaz de interpretar em estilos teatrais variados. Ao falar sobre o termo “ator de teatro musical”, Tenente afirma que “a nomeação é recente no Brasil, talvez por ser este um país em que a maioria dos artistas não pode se dar o luxo de atuar em apenas uma vertente profissional.” (TENENTE, 2025, p. 19).

Da mesma maneira, pelo fato de que o teatro musical, como um mercado específico, vem tomando forma e se estabelecendo nas últimas décadas no Brasil sem um histórico tão consolidado como em outros países são poucos os casos de artistas que tiveram sua formação especificamente em teatro musical. A maioria dos casos de atores de teatro musical no país são de pessoas que construíram sua formação nas três competências (atuação, canto e dança) de forma independente e

individual. Sabemos que, na maioria dos casos, certos elementos de cada uma das áreas aparece na formação das outras – na formação em interpretação, por exemplo, se estuda profundamente o trabalho corporal, que por vezes se entrecruza com a dança, e o trabalho vocal, que se conecta por sua vez com o canto – mas ainda são poucos os cursos formativos com ênfase específica em teatro musical, e uma fração menor ainda da classe artística tem acesso a esse tipo de formação.

Dessa maneira, entende-se que a maior parte de atores de teatro musical no Brasil não tem seu repertório adquirido especificamente no contexto de ensino acadêmico-escolar, e possuem a sua formação, em geral, no teatro "tradicional". Isso me parece, na realidade, um diferencial extremamente positivo. Ouve-se muito, no Brasil, que os melhores atores do cinema e da televisão são aqueles que têm um background no teatro. No meu entendimento, isso se dá pela inteligência que o trabalho nos palcos exige dos atores, de compreender não apenas o que está acontecendo na cena, mas também tudo aquilo ao seu redor e, em especial, a relação com o público, exigindo uma constante reinvenção. E acredito que esse elemento final, a capacidade de reinvenção, é o diferencial primordial do ator brasileiro, que se torna essencial para aqueles que trabalham no universo do teatro musical.

Essa reinvenção e versatilidade, na verdade, foram elementos primordiais na construção do teatro musical no Brasil. As primeiras manifestações que encontramos no histórico de espetáculos no Brasil que incluíam a música como elemento cênico foram as óperas, em meados do século XVI, como herança da colonização portuguesa. Os espetáculos eram muitas vezes importados da Europa, e tinham como principal público as classes econômicas e sociais mais elevadas.

Algum tempo depois, no século XIX, começam a aparecer outros espetáculos que utilizam música, dessa vez originalmente brasileiros, e que podiam ser divididos em duas vertentes teatrais: a primeira são os *espetáculos de variedades*, que misturavam diversas cenas e números (alguns incluindo música), e a segunda se inspirava na estrutura das Operetas europeias, com uma estrutura narrativa mais concreta e focada em contar uma história, que foi apelidada de *Teatro Ligeiro* na época, como Tenente aponta:

> “Existe uma grande dificuldade de encontrar textos e material historiográfico referente a estes movimentos artísticos no Brasil, pois na época, havia um empenho constante em ocultá-las, por parte dos pensadores e formadores de opinião. Estas manifestações foram chamadas pejorativamente de Teatro Ligeiro, título que evidencia o claro desejo de inferiorizar este tipo de espetáculo, por estes se posicionarem contra as concepções positivistas e literárias da atividade teatral vigente.” (TENENTE, 2025, p. 37)

Desde esse período, observamos um certo preconceito intelectual com esse tipo de espetáculo que depois foi se transformando no que chamamos hoje em dia de teatro musical, por ser considerado um gênero “menor” e “mais baixo”. Como é comum na história da arte, as manifestações que possuem maior apelo popular muitas vezes são diminuídas, possivelmente para sustentar uma ideia de superioridade intelectual e cultural das classes econômicas mais elevadas. Quando esse tipo de manifestação era consumido pela elite cultural, eles eram vistos como algo grandioso, mas no momento que o apelo popular aparece, se torna motivo de ridicularização.

Na primeira metade do século, outro tipo de manifestação tomou grande força no país com a chegada do Teatro de Revista. Sendo originário da França no século XVIII, este gênero de espetáculo possuía elementos similares aos espetáculos de variedades, em que se alternam esquetes teatrais e números musicais com um estilo visualmente extravagante e comicamente ousados. Um elemento essencial da Revista, aliás, era a sua irreverência e suas constantes referências a acontecimentos da época, possíveis pelo formato fragmentado das obras que facilitava com que cenas fossem modificadas, abrindo espaço para improvisação.

Dessa época até o Brasil moderno, o teatro musical brasileiro seguiu evoluindo a partir desses pilares, sem nunca perder o diálogo com o contexto do país. Na década de 60, o teatro nacional entrou em uma fase de grande mudança, especialmente por conta das mudanças sociopolíticas trazidas pelo golpe militar e a subsequente ditadura. A Revista, que na época ainda era muito popular no cenário teatral do país, deu espaço para espetáculos que abordassem temas mais sérios, e as peças com teor político se tornaram cada vez mais relevantes. Grupos como o Teatro Oficina e o Teatro de Arena surgem em ambientes de militância, e as suas críticas ao regime da época e suas visões políticas em geral influenciavam as peças

que estes criavam. O Teatro de Arena, em específico, foi responsável pelos musicais *Arena Contra Zumbi* (1965)[24] e *Arena Contra Tiradentes* (1967)[25], marcantes por se distanciar de linguagens mais tradicionais e se desprender de uma obrigação a representar a realidade de maneira literal. O teatro musical brasileiro assume a seriedade das questões que o momento histórico exigia.

Nesse mesmo ambiente de revolta política, surgem espetáculos musicais também carregados de teor político e com excelente qualidade artística, como *Gota d'Água* e *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque e Paulo Pontes (ambos mencionados anteriormente). Estes se destacam por serem mais próximos da estrutura dos musicais como conhecemos atualmente, onde as músicas não estão apenas ali como um elemento para entreter, como acontecia na Revista e em outros espetáculos mais antigos. Aqui, a música entra como elemento primordial para a construção da narrativa, sendo um dos principais (senão o principal) elemento utilizado para comunicar informações para o público. Essa estrutura se aproxima dos musicais que eram produzidos nos Estados Unidos e na Europa na época, e alguns deles começavam a chegar no Brasil, como Tenente aponta: *"Nesta época, o Brasil realiza algumas montagens de musicais da Broadway, como por exemplo "Hello Dolly"*[26] e *"My fair lady""*[27], com a participação constante de Marília Pêra[28] ou Bibi Ferreira[29] como protagonistas." (TENENTE, 2025, p.39).

Nas décadas seguintes, houveram poucos avanços estilísticos nos musicais nacionais. A maioria dos espetáculos de teatro musical que eram montados entre a

---

[24] Espetáculo musical dirigido por Augusto Boal, com texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e músicas por Edu Lobo, que conta a história de resistência do Quilombo dos Palmares.

[25] Espetáculo musical dirigido por Álvaro Guimarães, com texto de Gianfrancesco Guarnieri e Augusto Boal e músicas por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Sidney Miller e Théo de Barros. O espetáculo narra a história de Tiradentes e da Inconfidência Mineira, traçando relações com o Golpe de 64 e a ditadura militar em vigência na época.

[26] *Hello, Dolly!* é um musical com texto de Michael Stewart e músicas por Jerry Herman. Estreou em 1964, em Nova York, com direção de Gower Champion. Teve duas montagens no Brasil, ambas intituladas *Alô, Dolly!*, em 1966 e 2016.

[27] *My Fair Lady* é um musical com texto e letras de Alan Jay Lerner e músicas de Frederick Loewe. Estreou em 1956, em Nova York, com direção de Moss Hart. Teve duas montagens no Brasil, uma em 1962, intitulada *Minha Querida Lady*, e uma em 2016, com o nome original.

[28] Marília Pêra era atriz, cantora e diretora teatral. Conhecida por seu trabalho na televisão e no teatro, participou de diversos musicais, como *Minha Querida Lady* (1962), *Roda Viva* (1968) e *Pippin* (1974).

[29] Bibi Ferreira foi atriz, apresentadora de televisão, cantora e diretora. Além de uma extensa carreira na televisão, fez inúmeros musicais, como *Minha Querida Lady* (1962), *Alô, Dolly!* (1966) e *Gota d'Água* (1975). Considerada uma das primeiras e mais conhecidas estrelas do teatro musical no Brasil, hoje a maior premiação em teatro musical no país recebe seu nome, o Prêmio Bibi Ferreira.

década de 70 e o início dos anos 2000 eram montagens réplicas[30] de espetáculos americanos e britânicos, com pouco espaço para liberdade criativa nas adaptações. Os musicais continuaram por anos como uma prática constante e consideravelmente rentável, mas não se tornaram o fenômeno que são atualmente no país até a segunda metade da década passada, com a chegada dos mega-musicais de franquia, como *Wicked* (2016), *Os Miseráveis* (2017)[31] e *O Fantasma da Ópera* (2019). Estes, aliados ao aumento do uso das redes sociais e com plataformas específicas para a divulgação de musicais no país (como o site e canal do YouTube *Cena Musical*, criado em 2012), criaram um fenômeno em torno dos musicais que atingiu diretamente o público mais jovem. A montagem de 2016 de *Wicked* (e suas duas montagens subsequentes), em especial, foi um sucesso nunca antes visto no universo de musicais no Brasil, e ajudou a catapultar a nova fase que estamos no teatro musical brasileiro, com abundância de musicais nacionais e internacionais em cartaz o tempo todo, principalmente no eixo Rio-São Paulo.

Acredito que todos esses cruzamentos presentes na história do teatro do país contribuíram para a criação da identidade e das características do ator-cantor de musicais brasileiro. Como afirma Tenente, "*O estilo de interpretação dos nossos atores vem de uma tradição caracterizada pela quebra de regras rígidas, pelas constantes possibilidades de improviso e por um forte objetivo de estabelecer uma relação mais próxima com a plateia*." (TENENTE, 2025, p. 40). O ator brasileiro costuma se permitir explorar e experimentar em cena de forma muito aberta, e acredito que isso acontece também pelo fato de que grande parte da história do teatro do nosso país foi construída por atores e diretores que tiveram sua formação feita de maneira prática nos palcos, com pouca formação acadêmica, cruzando vivências e improvisando saberes.

Por mais que essa realidade tenha mudado em meados do século passado e que, hoje em dia, existam diversas universidades públicas e privadas com formação

[30] Estilo de montagem de musicais já existentes em outros países, onde se preza por manter a montagem do espetáculo o mais próxima possível ao original, incluindo figurinos e cenários importados, e normalmente com a presença de representantes do país de origem da peça para averiguar e fazer um "controle de qualidade".

[31] Espetáculo musical composto por Claude-Michel Schonbërg e Alain Boublil, inspirado no livro homônimo de Victor Hugo. Estreou em 1980 em Paris, com direção de Robert Hossein, e em 1985 em Londres, na versão que hoje é remontada no mundo inteiro, com direção de Trevor Nunn. Teve duas montagens no Brasil, em 2001 e 2017, ambas com letras por Cláudio Botelho.

em Artes Cênicas (além de diversos cursos e escolas em boa parte do Brasil), a realidade do ator de teatro musical brasileiro continua sendo, em sua maioria, composta pelo “aprender na prática”. É extremamente raro encontrar formações acadêmicas em teatro que englobem, mesmo que de maneira superficial e optativa, o ensino de teatro musical. As poucas formações específicas que existem nessa área costumam ser localizadas no eixo Rio-São Paulo e com mensalidades caras, as tornando muito limitadas e incapazes de suprir a demanda existente. Os dois exemplos mais expressivos desses cursos são o CEFTEM (Centro de Estudos e Formação em Teatro Musical), com sedes no Rio de Janeiro e em São Paulo, e o projeto CENA 1, também em São Paulo. Esse último se destaca por ser gratuito, com processos seletivos ao redor do país anualmente, escolhendo uma pequena turma para receber aulas com referências da área durante 8 meses.

Outra coisa que influencia bastante para essa centralização dos centros de estudo é o fato que a maioria dos espetáculos de teatro musical que seguem essa estrutura mais tradicional costumam ser extremamente custosos para serem produzidos, e por isso, costumam ficar isolados, também, no eixo Rio-São Paulo. Por serem grandes investimentos, os produtores costumam limitar os espaços que têm acesso a esse tipo de espetáculo, por serem locais onde esse investimento parece ser mais seguro. Isso tem diversos efeitos, como a dificuldade de produções locais conseguirem investimentos de produtoras ou as condições de trabalho necessárias para a cena, ou, mais específico e relevante para esse trabalho, uma falta de espetáculos que dêem abertura e “chance” para nomes novos na cena, preferindo atores mais consolidados e que trazem público por serem conhecidos.

Um exemplo gritante desse tipo de prática é, novamente, o espetáculo Wicked. Contando com, no momento de escrita desse texto, três montagens nacionais, em 2016, 2023 e 2025, especificamente, e todas com as mesmas duas atrizes como protagonistas: Myra Ruiz e Fabi Bang. Wicked foi um dos primeiros grandes sucessos comerciais do teatro musical no Brasil, e as duas atrizes foram, em parte, responsáveis por isso, não só por suas excelentes performances, mas também por sua forte presença nas redes sociais, ajudando a criar uma onda de fãs fiéis e fervorosos. Isso ajudou muito o espetáculo a ter a força que teve, passando de uma planejada temporada de três meses para quase um ano em cartaz. Por

conta disso, as duas atrizes se tornaram sinônimo com a peça no país, chegando a dublar o filme baseado no musical, que estreou em 2024.

Como as duas tornaram-se muito conhecidas no Brasil, em especial por esses papéis, elas se tornaram inseparáveis da imagem das personagens para boa parte dos fãs, o que incentivou os produtores das montagens subsequentes a chamarem as duas para estrelar novamente no espetáculo. Isso não é uma crítica ao trabalho das duas, que são excelentes atrizes, mas sim a essa prática que pensa no comercialmente viável e não dá oportunidades artísticas. Diversas atrizes que estão presentes nessa montagem como alternantes, como Verônica Goeldi, Tabatha Almeida e Gabriela Gatti, tem a idade que Bang e Ruiz tinham na primeira produção, e afirmaram em entrevistas que foram inspiradas pela versão de 2016 a procurar o teatro musical como carreira, e hoje em dia, se mostram excelentes atrizes. Penso profundamente sobre como essas produções poderiam dar chances para essas e muitas outras pessoas emergentes no ramo do teatro musical, em vez de reciclar os mesmos dois ou três nomes que conhecemos tão bem.

Sem muitas oportunidades de ensino e de prática na cena, a solução que os atores de teatro musical brasileiros costumam encontrar é uma formação fragmentada e incompleta. Como trazido no subcapítulo anterior, a formação das três competências do teatro musical precisa ser ensinada e praticada de maneira conjunta e interdisciplinar, ou o trabalho resultante será tão fragmentado quanto a formação. Normalmente, atores buscam professores de canto que, em sua maioria, focam apenas na qualidade vocal e não poderão ajudar com a interpretação no canto; escolas de dança que irão trazer uma formação que almeja movimentos claros e precisos, mas ignora sua expressividade, e cursos teatrais onde, na sua maioria, o teatro musical será desconsiderado por ser um estilo considerado “inferior”.

Ao olhar para esse panorama dos atores de teatro musical no Brasil, podemos ver alguns elementos e características consistentes: a formação acontecendo na prática, o que por um lado limita o seu conhecimento, mas por outro permite uma inteligência cênica específica ligada à habilidade de improvisar; à versatilidade, não se limitando apenas ao gênero específico de musicais, mas

explorando outras áreas da atuação. E, finalmente, a falta de uma formação especializada.

3. A PREPARAÇÃO DO ATOR E DA ATRIZ EM MUSICAIS: UMA ANÁLISE TEÓRICA

Como citado anteriormente, a preparação de atores de teatro musical, em especial no Brasil, sofre com um problema sério de fragmentação. Poderíamos culpar a escassez de escolas e cursos especializados nesse tipo de formação, ou o fato de que os poucos locais que existem não são economicamente acessíveis e se encontram, quase exclusivamente, no eixo Rio-São Paulo. Mas outro grande fator a ser considerado é a falta de material escrito focado em criar uma metodologia ou um currículo especializado neste tema.

Ao falarmos sobre a preparação nesse gênero teatral, é importante lembrarmos que nenhuma prática nasce do vazio. A grande maioria de atores de teatro musical possuem experiências em outros estilos teatrais, além de experiências em canto e dança, e não iniciam a sua formação sem bagagens prévias. Da mesma maneira, a construção do teatro musical como estilo teatral também se formou a partir de séculos de tradições teatrais que foram evoluindo e se influenciando. Portanto, podemos assumir que a preparação em teatro musical não só pode, como deve beber de fontes diversas e utilizar do conhecimento de diversos teóricos em sua construção de trabalho.

Esse TCC, sendo parte concluinte de minha graduação, invariavelmente é influenciado por minhas experiências pessoais e meu repertório construído ao longo de minha trajetória como artista. Portanto, trago para este capítulo diversas fontes e conceitos teóricos aos quais entrei em contato durante a graduação. Mesmo que diversos desses teóricos tenham escrito sobre o teatro de maneira mais ampla, sem se referirem especificamente à prática do teatro musical, seus conhecimentos se aplicam a esse campo de maneira relevante para a reflexão que propomos.

Da mesma maneira, minha jornada como artista é fonte primordial para o meu entendimento das práticas da cena. Essa caminhada se construiu, fundamentalmente, em estudos e práticas do meu trabalho como atriz, e portanto, eu trago a questão da preparação de atores e atrizes a partir da interpretação. Evidentemente, o estudo da dança e do canto são essenciais, mas retomo o conceito de Maletta sobre *atores multivirtuosos*, ou seja, que não precisam de virtuosidade em todas as competências separadamente para serem bons no que

fazem, pois conhecem e praticam o suficiente de cada competência para interseccioná-las de maneira a criar sua técnica pessoal. Por isso, trarei a perspectiva da preparação vocal e corporal a partir da interpretação e da intenção cênica como grande fonte norteadora. Acredito que uma prática de atuação bem desenvolvida é a chave para a coesão entre a interpretação, o canto e a dança como elementos que caminham juntos em cena.

3.1 – A conexão corpo-voz e seu potencial cênico

É comum encontrarmos em diversos atores, tanto iniciantes quanto mais experientes, uma grande vontade de iniciar o trabalho pela música, e enxergá-la como o principal foco da cena. Esse tipo de pensamento é compreensível, já que quando pensamos em teatro musical o que nos salta à mente costuma ser a música. Nos processos de audição para musicais esse tipo de pensamento também se apresenta constantemente, já que a maioria das audições e testes se iniciam por etapas de voz cantada. Dessa maneira, se constrói um misto de medo e adoração ao canto como o principal elemento para a atuação em um musical, o que eu creio que seja equivocado.

Evidentemente, o canto é essencial para um musical. O público de musicais em geral deseja e, muitas vezes, espera qualidade vocal de seus atores, e isso não pode ser ignorado. Da mesma forma, quando falamos da música dentro de um espetáculo musical, ela não está ali apenas como um elemento estético e plástico, mas também como uma maneira de contar a história e transmitir as emoções da personagem, e por isso, não podemos pensar no canto de maneira isolada e sem relação com a cena. Da mesma maneira, não podemos ignorar a fortíssima relação da voz e do corpo como instrumentos do trabalho.

Quando pensamos nos diversos teóricos que escreveram e pesquisaram sobre técnicas de atuação, é quase inevitável cruzar com os escritos de Constantin Stanislávski. Seus livros elaboram diversas teorias e técnicas para o trabalho de um ator, mas falarei aqui, brevemente, sobre as duas fases mais influentes de seu trabalho:

- **A linha das forças motivas, a *memória emotiva* e o "*se mágico*":** Deste

primeiro período das pesquisas de Stanislavski, abordaremos especificamente a *memória emotiva* que consiste, principalmente, na habilidade de cada ator em acessar memórias de seu passado para evocar emoções específicas necessárias para respectivas cenas. Stanislavski revelou que as diferentes emoções continuavam presentes em nosso corpo após as experiências que as causaram, e que seria possível recuperá-las mediante certas vivências.

- **O método das ações físicas:** Essa segunda fase vai ao encontro das práticas construídas e pensadas anteriormente, em que o ator desloca o foco de análise de seus materiais da *emoção* para a *ação*, de modo que a emoção surja de maneira espontânea a partir das sensações que são trazidas ao corpo quando as ações são executadas com determinadas qualidades expressivas.

O sistema de Stanislávski trouxe para o moderno teatro ocidental as bases para a construção da personagem no teatro dramático, e modificaram profundamente a maneira com que o ator passou a trabalhar nesse contexto, oferecendo um modelo alternativo ao teatro de melodrama que imperava nos palcos europeus na época. Entretanto, é possível reconhecer no modo de atuação dos musicais um híbrido entre o ator interpretativo de Stanislavski e o ator do melodrama popular. O teatro musical possui linguagens e códigos gestuais e corporais extremamente específicos e bem definidos que, por vezes, entram em conflito com o trabalho pela via das ações físicas. Por mais que alguns espetáculos se encontrem em registros de atuação mais próximos ao comportamento realista (ou o mais próximo possível de realismo em uma cena onde os personagens cantam e dançam), ainda assim, os deslocamentos na cena e a relação aberta com o público (sem a quarta parede stanislavskiana), bem como um tom emocional elevado e em projeção em muitos momentos, faz referência imediata ao modo de atuar no gênero do melodrama.

Mas isso não quer dizer que por terem espaço limitado diante dos códigos gerais do gênero as ações físicas do sistema não possam ser de extrema importância na construção de personagens durante o processo de ensaio. Esse tipo de prática pode ser utilizado para ajudar os atores a criar gestos e ações que

possam auxiliá-los a “encontrarem os personagens”. O objetivo da ação física não se fecha nela mesma:

> O ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias, propostas, sentimentos. O fato de um herói de uma peça acabar se matando não é tão importante quanto as razões interiores que o levaram ao suicídio. Existe uma ligação inexorável entre a ação de cena e a coisa que a precipitou (STANISLÁVSKI apud BONFITTO, 2002, p.25)

Acredito que o uso de ações físicas tenha sim espaço no teatro musical, mesmo que por vezes não possa aparecer tão claramente dentro da cena pela especificidade da linguagem. Já participei de processos (como será elaborado no próximo capítulo) onde o uso de ações físicas foi muito importante no início do processo de criação das personagens, nos auxiliando a encontrar a corporeidade e as diferentes gestualidades que poderiam fazer parte delas, além de nos dar uma base concreta para acessar as emoções em cena naturalmente. Dessa maneira, podemos entender que a ação física tem como objetivo trazer ao corpo sensações que transbordem, de maneira natural, as emoções para a cena, sem a necessidade de buscar as memórias afetivas diretamente, o que é muito útil. Essa prática não tem como objetivo utilizar das memórias de maneira literal, vivenciando-as novamente em cena, mas sim abrir o caminho para que a memória de como aquela emoção transparece no corpo possa ser acessada:

> Repetir um sentimento que se viveu por acaso em cena é como tentar reviver uma flor morta. Não é melhor se dedicar a cultivar algo novo, em vez de reanimar o que já se extinguiu? O que é preciso fazer para isso? Antes de tudo, não se deve pensar na flor em si mesma, mas regar suas raízes ou plantar uma nova semente e cultivar outra flor [...] (STANISLÁVSKI apud TENENTE, 2025 p. 62)

Por isso, ao utilizar esse tipo de prática, não devemos buscar reavivar diretamente a memória específica de algo que já passamos. O objetivo é encontrar, a partir de imagens e ferramentas internas, um caminho para engajar o corpo na emoção específica a ser expressada, a partir da memória corporal. Segundo Tenente: “Quando falamos do uso de imagens para afetar sensações internas e ampliar a possibilidade expressiva do ator, estamos nos referindo à conexão do interior com exterior, que, na realidade, formam um mesmo organismo conectado.” (TENENTE, 2025, p. 63)

Da mesma maneira, um elemento que não pode ser dissociado do corpo é a nossa voz. Evidentemente, ela é produzida internamente, então existe uma relação fisiológica entre ambos, e essa relação se amplia para a expressividade, de modo que eles precisam estar igualmente engajados para a evocação de um sentimento. É forçoso construir uma vocalidade emocionalmente afetada e carregada de energia em um corpo estático e desconexo dessa mesma emoção, e da mesma maneira o contrário. Por outro lado, é organicamente difícil produzir ações extremas e intensas ao mesmo tempo que precisamos sustentar nossa voz cantada. Ambos elementos precisam andar juntos para não se atrapalharem e, além disso, potencializar a cena com sua forte relação.

Um elemento que pode ser de extrema habilidade e potência para fortalecer essa relação é o estudo do diretor polonês Jerzy Grotowski sobre a respiração em cena. Ao longo de toda sua pesquisa, Grotowski construiu uma perspectiva muito própria de *organicidade* no trabalho vocal partindo do trabalho profundo sobre os impulsos expressivos, por ele chamados de *morfemas*: “[...] para Grotowski, a organicidade indica algo como a potencialidade de uma corrente de impulsos, uma corrente quase biológica que vem de “dentro” e que vai terminar numa ação precisa.” (RICHARDS apud TENENTE, p. 66). Segundo o diretor, a noção de *organicidade como impulso* era possível de ser reconhecida de forma muito clara na voz, segundo ele, por um treinamento intenso e consciente da respiração. Entre outras contribuições, ele deixa como legado um conjunto de exercícios de respiração global que ativa e envolve não só o diafragma, mas movimenta as costelas inferiores a partir dos músculos intercostais, abrindo assim a caixa torácica e dando mais espaço e controle para a respiração. Algo muito diferente, por exemplo, de um treinamento vocal operístico tradicional.

Em sua perspectiva pedagógica, a respiração poderia ser o foco de trabalho durante o estudo e os ensaios, mas não durante a cena. O objetivo é que a respiração se torne algo natural, que o organismo consiga manter de maneira inconsciente, sem que o ator precise focar sua atenção em cena no ato de respirar mesmo atuando em uma linguagem codificada ou mais “artificial”. Para tanto, é fundamental que o ator pratique e conheça as diferentes maneiras como a respiração pode se manifestar e ser modificada pelas ações e as emoções dentro

de uma cena, de modo a conseguir lidar com naturalidade e confiança de que o seu organismo vai ajudá-lo sem que o foco precise ser transferido.

Podemos perceber que, ao voltar seu olhar sobre a organicidade na voz, Grotowski sugere que o ato de pensar e focar no trabalho vocal durante a cena era algo prejudicial para o trabalho do ator. Em suas pesquisas, ele afirmou que a voz em cena não deveria tentar emular algo diferente daquilo que somos. E afirma, quando citado por Tenente:

> O ator preocupado com a própria voz concentra toda atenção no instrumento vocal, enquanto trabalha observa-se, escuta-se, frequentemente duvida de si mesmo, mas também não se experimenta, comete um ato de violência contra si. Com o simples ato de observar, interfere constantemente no funcionamento do instrumento vocal. Podemos levantar várias hipóteses para procurar a causa disso. Mas o resultado objetivo é o seguinte: Se se observa o próprio instrumento vocal enquanto trabalha, nesse momento a laringe se fecha, não totalmente, apenas um pouco, fica como sempre fechada. Esse semifechamento final é rompido na luta por uma voz plena (GROTOWSKI apud TENENTE, 2025 p. 68)

O ato de “pensar na voz” se torna mais comum ainda quando trazemos a realidade brasileira do teatro musical, onde, como já vimos, os estudos da voz são quase sempre separados de outras práticas, sem um corpo engajado, e o foco reside apenas no aparelho vocal e no canto em si. Quando já chegamos na sala de ensaio com essa bagagem da música vocalmente treinada e sabemos o esforço necessário para cantar da maneira que desejamos, é comum que isso cause bloqueios no trabalho corporal, na construção das ações, e até mesmo na interpretatividade e potência de atuação. Tudo isso é resultado de um trabalho sem conexão. Tenente sugere uma abordagem para tentar minimizar esse efeito: “*Por esse motivo, escolho iniciar o trabalho prático a partir do corpo e conduzir o ator passo a passo, até que sua voz possa brotar, transbordar do corpo.*” (TENENTE, 2025, p.68). Podemos inferir que essa prática de começar pelo corpo foca, assim, na interpretação e na cena, em vez de se preocupar com uma maestria vocal: “*A técnica já está registrada em seu corpo e o que foi vivenciado na aula de canto não pode ser “desvivenciado”; o que foi experimentado vocalmente não pode ser “dexesperimentado” e estará presente de alguma forma.*” (TENENTE, 2025, p. 68).

Por isso, é importante que a prática vocal e a corporal não estejam desvinculadas até o momento da cena. É essencial que se experimente como uma

interfere com a outra, e como os elementos se potencializam e dialogam. A voz e o corpo podem ser estudados separadamente, mas na prática, eles são um só. Ao falar sobre essa relação, Jacques Lecoq, moderno pedagogo essencial dos estudos da atuação e do movimento, afirma:

> A ginástica dramática é acompanhada de uma dimensão vocal, pois seria absurdo querer separar voz e corpo. Cada gesto possui uma sonoridade, uma voz, e tento fazer com que os alunos a descubram. A emissão de uma voz no espaço é da mesma natureza que a realização de um gesto: como lanço um disco num estádio, lanço minha voz no espaço, tento atingir um objetivo, dirijo-me a alguém a uma certa distância. Gesto, respiração e voz são realizados juntos (LECOQ, 2010, p.112).

Independente de qual o foco da cena, seja uma coreografia elaborada, uma cena de diálogo dramática ou um solilóquio cantado, não devemos pensar no corpo e na voz como elementos sem relação. Acreditamos que quando deixamos os dois se afetarem e se fortalecerem, e nos preocupamos menos com o primor técnico e mais com a capacidade dramática, podemos atingir uma qualidade de trabalho que se aproxima do nosso potencial máximo.

3.2 - A música como elemento narrativo

Cada estilo teatral possui seus códigos e elementos específicos, que são importantes de serem compreendidos pelos atores e atrizes que desejam desempenhar seus papéis de maneira competente e completa, e com os musicais isso não é diferente. Além de todas as convenções que um gênero teatral costuma ter, como estilos específicos de diálogo, um *timing* cômico próprio e estilos estéticos comuns em figurinos, cenários e iluminação, ainda se adiciona um elemento diferencial extremamente importante: a música.

Como falado anteriormente, em um espetáculo musical, a música não é apenas uma escolha estética, e sim um elemento fundamental da narrativa dramática. Isso nos ajuda a diferenciar um espetáculo musical de qualquer espetáculo que tenha música, mas não a utilize para contar a história, por vezes chamados de espetáculos *musicados*. Um bom exemplo desse tipo de uso são diversas das peças de Shakespeare, que contém personagens cantando em cena, mas não como um elemento a dar seguimento à história, e sim como elementos estilísticos. Um personagem shakespeariano pode cantar uma canção que não

tenha nada a ver com os acontecimentos ou as emoções presentes na cena, apenas como uma formalidade ou para reforçar temáticas de maneira mais ampla e figurativa. Estas músicas costumam ser *diegéticas*[32], diferente da maioria dos musicais — por mais que alguns, como Once (2011)[33], possuam músicas diegéticas e não-diegéticas em cena.

Em um musical, por outro lado, as músicas estão presentes como elemento narrativo, para trazer novas informações ou para realçar momentos particularmente emotivos para as personagens. Trago de volta a máxima do teatro musical, citada anteriormente: quando falar não é o suficiente, se canta, e quando cantar não é o suficiente, se dança. As músicas aparecem em momentos específicos da narrativa, momentos de virada na história ou de grande carga emocional, e carregam seus próprios códigos, como esses que apresentarei a seguir.

Em um musical, existem certos tipos de músicas que são comuns. Eles não são elementos obrigatórios, mas aparecem em grande parte dos espetáculos, e se tornaram convenções dentro do gênero. Entender o motivo de uma música dessas existir dentro de um espetáculo é essencial para se compreender as camadas narrativas e emocionais daquele momento. Alguns exemplos muito comuns são:

- A ***música de abertura*** geralmente é a primeira coisa que a ser apresentada no espetáculo. Ela tem o objetivo de estabelecer o seu universo ficcional, seus personagens mais relevantes e, normalmente, a organização dramática do início da história. Na maioria dos casos, senão todos que eu conheço, os atores estão em cena, e com alta energia.

- A ***"I want" song***, ou a ***música do "eu quero"***. Termo cunhado pelo compositor norte-americano Lehman Engel. Costuma ser a segunda ou terceira música do espetáculo, e é cantada pela protagonista da história. Tem o objetivo de exprimir o conflito: A insatisfação da personagem com a

[32] Diegese é um conceito literário sobre o universo ficcional e o que faz ou não parte dele. Nesse caso, uma música diegética seria algo que os personagens podem ouvir ou estão cantando como parte do universo ficcional, enquanto uma música não-diegética pode ser ouvida pela plateia, mas como um elemento utilizado pelo autor para expressar algo, não necessariamente acontecendo dentro do universo da cena.

[33] Once é um musical com roteiro de Enda Walsh e músicas por Glen Hansard e Markéta Irglová. É baseado no filme homônimo de 2007, dirigido por John Carney, e conta com diversas montagens ao redor do mundo, incluindo a original em 2011 na Off-Broadway, dirigida por John Tiffany, e uma em São Paulo em 2023, com direção de Zé Henrique de Paula.

situação atual, e o que ela deseja que seja diferente.

- A ***música do status quo*** costuma ser cantada por personagens secundários, estabelecendo o que eles acreditam que seja a maneira correta das coisas ocorrerem, e incentivando a protagonista a não mudar.

- A ***"I am becoming" song***, ou a ***música do "estou me tornando"***. Aparece normalmente no final do primeiro ato, e marca um momento de transformação para a protagonista, sinalizando uma virada na história.

- A ***"I am" song***, ou a ***música do "eu sou"*** é uma música cantada pela antagonista do espetáculo. Diferente de uma música de herói, que exprime vontades e desejos, a música de vilão costuma ser mais objetiva, consistindo em verdades que a personagem considera imutáveis (e que normalmente são desmanteladas até o fim do espetáculo).

- O ***"eleven o' clock number"***, ou ***"número das onze horas".*** Costuma ser a penúltima música do espetáculo, e consiste no momento de catarse da protagonista. Normalmente, são baladas emotivas, onde a jornada da personagem se consolida de vez, e ela finalmente atinge sua versão final. O número é chamado assim pois, em espetáculos que começam a ser apresentados às 20h30 (o horário comum na Broadway e no West End), essa música aconteceria em torno das 23h, como explica o produtor norte americano Jack Viertel em seu livro *The Secret Life of the American Musical* (2016).

- A ***música de encerramento*** costuma servir quase como um epílogo, onde a história já foi finalizada, e a canção serve como um belo "laço de fita" para reforçar a mensagem do espetáculo, e deixar uma sensação positiva para o público.

Da mesma maneira que os espetáculos costumam ter músicas que servem a objetivos muito específicos, também existem outras convenções que aparecem dentro de uma mesma música, e saber reconhecê-las é essencial para que o ator possa interpretá-las da melhor maneira possível. Joe Deer e Rocco Dal Vera[34], em

[34] Rocco Dal Vera é pesquisador e professor teatral, com foco no trabalho vocal em teatro musical.

seu livro *Acting In Musical Theatre (2008)*, dedicam quatro capítulos e quase 120 páginas para o processo de analisar e interpretar os diferentes elementos da música e da letra para trazer potência emocional à sua interpretação, lembrando da importância da música como um elemento narrativo.

> Talvez o único fator que unifique todos os tipos de música no teatro musical é a expressão elevada da experiência de uma personagem – um pedaço de sua vida que acessamos pela combinação de palavras cantadas e música. Diferente da música popular que ouvimos no rádio, músicas de teatro musical dependem da história e personagens ao seu redor para terem significado. Músicas para o teatro são escritas com o conhecimento de que o espectador vai ouvir a música no contexto que os autores pretendiam e com todas as informações necessárias para interpretá-la (DEER e DAL VERA, 2008, p. 51)[35]

Veer e Dal Vera elaboram diferentes elementos a serem analisados na letra e na música que podem servir como "pistas" para atores, "*desenvolvendo a habilidade de perceber conscientemente as informações musicais que o público vai entender inconscientemente*" (DEER e DAL VERA, 2008, p. 52). Diferentes elementos de uma canção podem servir para nos dar informações sobre a situação e a intencionalidade das personagens, alguns deles sendo:

- **As qualidades emocionais da música:** Essa possivelmente seja a característica mais subjetiva de todas, e consiste em perceber que tipo de energia e emoção a canção transmite no primeiro momento, seja ela pensativa, sombria, animada ou tantas outras possibilidades.
- **A forma melódica do canto:** Se refere aos "desenhos" que as notas fazem durante a canção, e às diferentes dinâmicas que eles podem provocar. O que podemos inferir quando uma melodia se repete diversas vezes? E quando uma nova informação é trazida pela letra, e o padrão se quebra? Como uma melodia mais constante e com menos floreios pode representar o estado mental de uma personagem? E o que seria interpretado quando essa melodia se torna acelerada e frenética?
- **O tempo e suas variações:** Se refere ao ritmo e velocidade de uma música. O que uma música acelerada, com um ritmo constante e inquieto por longos

[35] Tradução nossa. Todas as citações de tais autores a partir de agora serão de nossa tradução.

períodos de tempo pode falar sobre a velocidade de pensamento da personagem? Da mesma maneira, quando essa velocidade de repente é quebrada e a música se torna mais lenta e sustentada, o que podemos inferir?

- **O tom e suas modulações:** O que o tom da música pode falar para nós? Por vezes, teremos uma música no início do espetáculo com muitos acordes maiores, ecoando uma sensação de alegria. E quando essa música se repete mais pra frente no espetáculo, mas dessa vez com acordes menores e um tom mais sinistro? Da mesma maneira, quando dentro de uma mesma música, o tom é alterado, podemos sentir uma progressão emocional, como se a música acompanhasse a empolgação da personagem.

Como podemos ver, a melodia e a instrumentação podem nos dar muitas informações sobre a cena. A relação entre diferentes músicas pode nos dar muitas informações sobre a relação das personagens entre si, ou sua relação com o mundo. Em certos espetáculos, personagens de classes sociais mais altas terão músicas com instrumentos mais rebuscados e orquestrais, enquanto personagens de classes sociais mais baixas serão acompanhados por instrumentos mais simples. Em outros casos, cada personagem terá um tema, ou *leitmotiv*, estabelecido, e cada vez que aquela pequena melodia retorna, apontará uma relação entre o que está acontecendo e aquela personagem.

Quando analisamos a letra de uma música, outros elementos podem ser percebidos e sentidos, mas podemos ver similaridades. Da mesma maneira que uma melodia acelerada e consistente pode representar a inteligência de uma personagem, a qualidade de escrita na letra que canta pode apontar a mesma coisa, assim como a riqueza de suas rimas. Quando uma letra de outra música anterior retorna, pode apontar uma relação entre as personagens, ou o fato que que as ações de uma estão sendo influenciadas pela outra.

Deer e Dal Vera apontam três principais elementos na letra para serem analisados para se compreender a jornada emocional da canção: a *ação* (normalmente encontrada pelo uso de verbos, sejam eles literais e objetivos ou mais evocativos e subjetivos), a *motivação* (procurando informações que possam ser formuladas em afirmações de porquê: “Eu faço isso porque desejo…”. “...porque

preciso…", "porque não gosto…") e o *objetivo* (devemos procurar necessidades imprescindíveis, como "possuir", "se vingar", "alcançar"...).

Uma coisa importante de lembrar, é que, por mais que a letra possa nos dar diversas informações, ela também pode mentir. Afinal, a letra da música apresenta aquilo que as personagens querem dizer e afirmam, e elas podem ser narradores não-confiáveis, ou estarem mentindo para outras personagens, ou ocultando sentimentos ou objetivos. Nesse sentido, o acompanhamento instrumental geralmente vai nos apontar a *verdade* do que a personagem pensa e sente: "*A música nunca mente*" (DEER e DAL VERA, 2008, p. 52). O acompanhamento, então, está presente para nos informar o subtexto das personagens, possibilitando uma camada maior de informações, ao mesmo tempo que elimina certas ambiguidades. Dessa maneira, podemos experienciar ao mesmo tempo aquilo que as personagens estão dizendo para as outras, e, pela música, o que elas realmente pensam e acreditam.

4. *TICK, TICK… BOOM!* E A EXPERIÊNCIA FORMATIVA PRÁTICA

O espetáculo *Tick, Tick… Boom!* surgiu como meu estágio de interpretação e estágio de direção de Leonardo Mello, sendo esse nosso último espetáculo como membros da graduação em Teatro na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Ele teve sua primeira temporada como parte da Mostra DAD 2024, entre 19 e 21 de dezembro de 2024, e sua segunda na Mostra TPE 2025 - Teatro, Pesquisa e Extensão, com uma temporada nas quartas-feiras do mês de junho de 2025. Neste capítulo, trago um pouco do processo de criação do espetáculo e os aprendizados durante as temporadas, além de pedaços de diários de ensaios e do meu relatório de estágio.



O elenco e equipe em concentração antes do espetáculo. Foto de Daniel Fraga.

Tick, Tick… Boom! é um espetáculo biográfico sobre a vida de Jonathan Larson, compositor e letrista estadunidense, com músicas de autoria do mesmo, e roteiro por Larson e por David Auburn. A peça estreou em 2001 em Nova York, com direção de Scott Schwartz. A nossa montagem, dirigida por Leo Mello, tinha no elenco eu, Gabi Fernandes e Thales Fasolo, e letras adaptadas por Leo e por mim.[36]

Nosso processo se iniciou em março de 2024, nove meses antes da estreia. Começamos trabalhando, no primeiro encontro com uma primeira leitura e passada das músicas que já tinham tradução para nos familiarizarmos com o texto e com a estrutura da peça. Alguns de nós – eu e Leo – já conhecíamos bastante a peça, e

[36] Ficha técnica completa nos anexos.

toda a equipe já tinha visto o filme mais de uma vez, e tínhamos ouvido as músicas diversas vezes anteriormente.

Nos encontros seguintes, o foco era construir a relação entre nós como atores e o início da construção das personagens e as relações entre elas. Outro objetivo dos ensaios era, aos poucos, desenvolver um repertório e uma linguagem corporal comum entre nós, um elenco de pessoas com pouca experiência em dança. Por meio de exercícios com música, fomos encontrando de maneira livre e improvisada os tipos de movimento que nossos corpos se sentiam confortáveis em fazer, e como os corpos de nós três conversavam entre si.

> Os primeiros ensaios correram de forma muito tranquila. Fazíamos aquecimentos corporais guiados por nosso querido diretor, utilizando de músicas de teatro musical, em especial os famosos *Overtures* – introduções tocadas pela orquestra enquanto o público termina de sentar-se, muito comuns em musicais clássicos. (ADAMI, 2025, p. 10)

Desde o início, estávamos utilizando de elementos que misturassem a dança e a atuação, desenvolvendo os dois elementos de maneira conjunta, assim como deveriam aparecer em cena. O que iniciou como aquecimentos simples, aos poucos foi tomando outras formas, começando por movimentos relativos a emoções e relações entre nós atores, e aos poucos, incorporando pequenas falas das personagens, até atingir cenas completas, sem esquecer da expressividade corporal que associamos à dança. Dessa maneira, fomos nos acostumando lentamente a utilizar de nossos corpos de uma maneira que nos parecia próxima ao trabalho de ator em musical, mesmo sem um grande repertório anterior.



Foto por Daniel Fraga.

Aos poucos, fomos improvisando cenas guiadas sobre as personagens, e desenvolvendo as relações delas desde o início da história. Eu e Thales interpretávamos Jonathan e Michael, respectivamente, que são melhores amigos de infância. Logo, fizemos improvisos dos primeiros momentos dos dois juntos, buscando encontrar o modo como eles se conheceram a partir das pistas que o texto nos dava. Da mesma maneira fez Gabi, que interpretou Susan, a namorada de Jonathan. Improvisamos como foi que os dois se conheceram, trechos de seus primeiros encontros, etc. Tudo isso foi muito útil para que começássemos a construir nossas versões das personagens e as relações entre elas por meio de memórias pessoais nossas que poderíamos utilizar em cena:

> Porém, com a elaboração do Método de Ações Físicas, Stanislávski parece considerar com mais profundidade a utilização no trabalho do ator de “outras memórias”. Ou seja, no processo de execução das ações físicas, diferentes memórias podem ser evocadas: a memória de emoções, mas também a memória de sensações e dos sentidos; uma memória física, portanto (BONFITTO apud TENENTE, 2025, p. 65)

Esse tipo de memória habita em nós, e pode ser utilizada em cena: “*Uma vez que tenhamos vivenciado uma sensação ou emoção, estas se transformam, imediatamente, em memória, independentemente da nossa consciência*” (TENENTE, 2025, p. 65). Dessa maneira, a partir das circunstâncias dadas pelo diretor e pelo roteiro, essas memórias surgiram de nosso inconsciente e deram origem e combustível para as personagens mais à frente no processo.

Mais à frente, quando estávamos marcando as diferentes cenas do espetáculo, costumávamos começar pelo corpo. Era raro que cantássemos a música antes de tentarmos marcar a cena, e, quando cantávamos, era para nos familiarizarmos com a letra adaptada ao português. Podíamos até tentar cantar enquanto a cena era criada, mas o foco eram as movimentações e a intenção, e a qualidade vocal vinha depois. Um bom exemplo disso veio na segunda temporada, quando, depois de já termos todas as cenas prontas e ensaiadas diversas vezes, decidimos revisar e modificar as harmonias. Fazendo isso, pudemos encontrar uma maior qualidade em nosso canto, mas só quando a memória corporal e a noção do que precisávamos fazer em cena já estava consolidada.

Outro momento que salta à mente foi no processo anterior à primeira temporada, durante a música *Terapia*, onde a marcação de cena era complexa e dificultava meu canto, por exigir movimentos extremos que exigiam muito do meu controle de respiração. Adaptamos ela para que fosse um pouco mais leve corporalmente, mas também ajustei a maneira que iria cantar. Não podíamos dar foco exclusivo para a coreografia, e nem para o primor vocal, visto que ambos deviam estar ali para fortalecer a narrativa. Logo, adaptei a maneira que cantava para algo mais falado e que conversava mais com o tom cômico da cena, em vez de buscar a melodia "perfeita" do espetáculo original.



Performance do número "Terapia". Foto de Daniel Fraga.

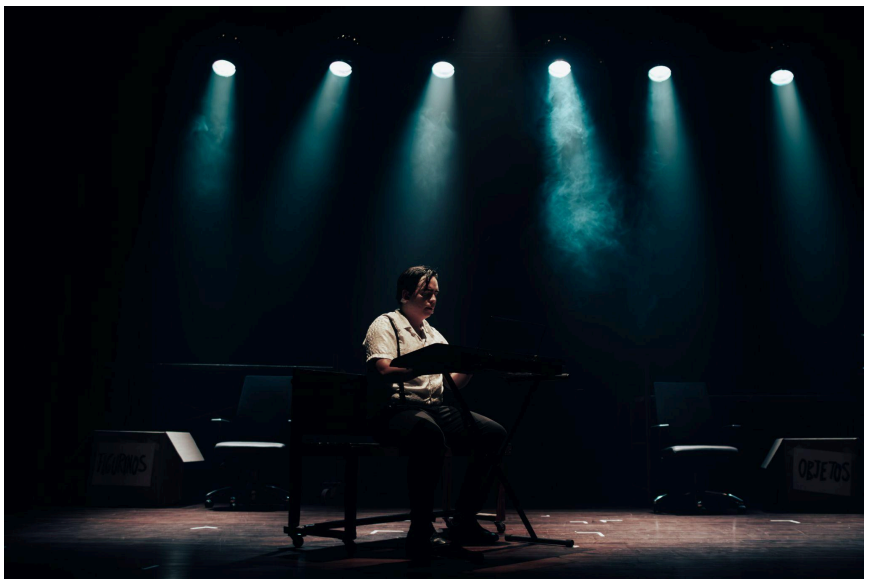
Outro elemento que foi essencial para nosso processo foi a análise das músicas, do papel que elas desempenhavam dentro do espetáculo, e do objetivo de cada personagem ao cantar aquela música. Em alguns ensaios, sentávamos e conversávamos, música por música, sobre esses elementos, muitas vezes utilizando trechos específicos da letra e da música como exemplos e argumentos, como podemos ver nesse trecho das anotações que Thales fez no ensaio:

> **Tem Que Escolher —** Tudo se passa na cabeça do Jon. Personagens seguem sendo seus personagens, mas da forma que Jon os enxerga. Mesma realização de Why, mas sem resolução. I want song do Jon. Diferença entre o que ele fala e o que canta.
>
> [..]
>
> **Therapy —** blablabla tentando convencer o outro de que eu estou certo. Má comunicação, embora se gostem e queiram ficar juntos. Sem resolução. Passivo-agressivos. Frases "Tu" e "Eu". Apenas um ou dois "nós".

> **Real Life —** Michael canta pro Jon, mas também pra si mesmo. É sobre o que ele quer e acredita que não vai ter por conta da AIDS e da homofobia. Jon tem a chance de ter, mas não vai atrás. (Na vida real, Michael conseguiu o que queria. Jon morre antes.) Susan canta pro Jon, quer um futuro com ele, mas ele não vai além. Parte de Louder Than Words é as realizações do Jon vindo do Michael.
>
> [...]
>
> **Why —** Jon finalmente aceitando o que ele já sabia que tinha que entender. Perdeu tudo, e tá quase perdendo o amigo também. Beira do precipício. Ressignifica a vida dele mesmo. Jon canta pra si.
>
> **Louder Than Words —** chover no molhado gospel Jon canta pra plateia. Mensagem mais universal do que Why. Vcs também pensem e falem e ajam. Jon segue com as mesmas ideias. A mudança interna não muda tudo, mas é significativa. (FASOLO, 2024)

Da mesma maneira, éramos incentivados a analisar individualmente as nossas músicas, destrinchando-as para encontrar pistas em sua estrutura que pudessem ser usadas para fortalecer a interpretação. Seguem as anotações em meu diário de ensaios sobre o final da música *Why*, meu solo no final do espetáculo e o "*11 o'clock number*" da peça:

> Durante a ponte, subir de intensidade a cada frase, até "Dance a dança", fazer a última frase suave e quase falada, dando pausa antes de "desistir"
>
> Último verso começa com pouca intensidade, mas com a melodia bem definida, até a modulação de tom em "eu canto 'Volte à Razão'". Momento de catarse, explosividade, que apenas cresce com a repetição do "de novo e de novo" (Deixar a emoção da cena tomar a frente, sem se importar tanto com a melodia se o sentimento quiser falar mais alto)
>
> Baixar novamente a força em "o relógio avisa e eu vou trabalhar", e depois voltar para uma intensidade média. A música desacelera aqui, usa as pausas pra respirar e dar espaço pra emoção. O Johnny tá aceitando os desafios e decidindo que não vai desistir, é muito importante que a emoção venda o momento, nem que faça o final mais falado. O primeiro "minha vida assim" pode ser bem falado, mas o ideal é que o último, em especial a última nota, sejam bem cantados mas com bastante suavidade na voz. Se lembrar, o *riffzinho* em "eu vou passar" fica muito bonito. (ADAMI, 2024)



Performance do número "Why". Foto por Daniel Fraga.

Durante o processo, nós sempre utilizamos da atuação como a base para a construção das cenas e de nossas performances, mesmo em momentos que envolviam canto e dança. Isso se deu por termos mais experiência com atuação do que com os outros componentes. Nossa peça é narrada o tempo todo por Jonathan, que está apresentando a sua própria história da maneira que ele a vê. Em uma brincadeira com o universo do autor, surge, por vezes, um narrador não-confiável, como uma das primeiras falas da peça estabelece: "*Tudo que vocês estão prestes a ver é real, exceto pelas partes que o Jonathan inventou*". Tratando-se de uma história narrada por um compositor e músico, não é forçado inferir que as canções possam estar acontecendo dentro de sua cabeça. Elas são o modo como ele consegue ler e compreender as situações ao seu redor. Diferente de outros musicais onde podemos assumir que são universos onde as pessoas cantam e dançam, Jonathan foi uma pessoa real, e a música e a dança estão incorporadas pois é assim que ele, como um artista e, principalmente, um fã de musicais, interpreta sua realidade.

Por se tratar de um musical com narrações, é fácil traçar relações com os espetáculos de Bertolt Brecht, em especial por possuir tantas quebras de quarta parede. Sinto, porém, que ler essas quebras como estritamente Brechtianas não se aplica a esse caso. Quando Brecht utilizava de quebras de quarta parede em suas peças e seus musicais, costumava ser uma quebra completa de realidade e de personagem. Era um momento entre os atores e a plateia. Em nosso caso, as

quebras são feitas pelo próprio narrador. Em momento algum houve uma quebra completa do universo ficcional, onde eu pararia de interpretar Jonathan e me dirigia à plateia para falar com o público. É inegável que as quebras de quarta parede foram utilizadas diversas vezes em nosso espetáculo, mas acho que definir as nossas quebras como “brechtianas” seria um desentendimento do conceito do diretor alemão, e uma leitura externa ao que queríamos transmitir.



Uma cena de monólogo no espetáculo, onde descia do palco e interagia diretamente com a plateia. Foto por Daniel Fraga.

Algo que não posso deixar de trazer foram as relações interpessoais dentro de nossa equipe. Como comentei anteriormente, o projeto foi estágio de direção de Leo e meu estágio de atuação, mas algo que não falei até o momento foi o fato de que não surgiu assim. Anteriormente, eu estava envolvida com *Tick, Tick… Boom!*, já como parte do elenco, para fazer a personagem de Michael, mas não seria meu estágio. Após conversas entre nós, decidimos juntar nossos estágios, e troquei o papel de Michael para o de Jonathan. A decisão pareceu óbvia na época, levando em conta que eu e Leo já tínhamos várias experiências conjuntas em outros espetáculos, e sabíamos que nossas ideias e estilos de trabalho eram compatíveis. Isso resultou, ao menos para mim, em algo muito positivo e proveitoso.

O processo de um estágio de montagem pode ser extremamente desgastante e estressante, seja pela enorme carga de trabalho necessária para colocar um espetáculo de pé, seja pela expectativa externa que isso carrega.

Ouvimos, desde que entramos no curso, que nossos estágios deveriam ser os espetáculos que mostrariam para a comunidade acadêmica e artística o que queríamos fazer e quem éramos como artistas – a joia da coroa de nossa jornada na universidade. Evidentemente, ouvir isso causa em muitas pessoas uma sobrecarga de expectativas, e sei que comigo não teria sido diferente, se não tivesse tido Leo para dividir os estresses e as vitórias. Como falo em meu relatório de estágio:

> E ao longo do processo de criação do estágio, eu encontrei no Leo um aliado como nunca tinha tido antes em nenhum processo. Uma das belezas de dividir o papel de estagiário foi poder dividir as angústias, e também as vitórias. Sempre que eu tinha dúvidas, que eu tinha medo de algo, eu me sentia extremamente aberta para sugerir, para comentar, para trazer coisas novas. E sinto que a abertura e confiança era mútua. Muitas pessoas que fazem seu estágio de atuação sem diretor acabam tendo que se desdobrar em mil, fazendo tudo. Eu, como co-estagiária, obviamente tive muitas demandas e mãos em tudo, mas era muito bom poder confiar nele e focar no meu trabalho como atriz em absoluta prioridade. No Leo, encontro mais que só um amigo – encontro um dos artistas e colegas que mais admiro, e uma parceria que sinto que vai durar muitos anos. (ADAMI, 2025, p. 11)

A minha relação com Gabi também já tinha sido consolidada ao longo dos anos na graduação, o que auxiliou fortemente a construção de nossa relação em cena. Fazer um casal em um espetáculo é algo que demanda muita confiança em seu colega de cena, e creio que nossas experiências anteriores durante as aulas e nos espetáculos que havíamos feito juntas auxiliaram para que isso fluísse da melhor maneira possível, trazendo uma certa veracidade para as cenas e, principalmente, ajudando que nos sentíssimos mais confortáveis com a intimidade que precisava existir no palco.

A terceira relação que falarei aqui é a mais particular e, para mim, a mais preciosa. No início do processo, outro ator que não citei anteriormente, chamado Vini Gomes, iria fazer a personagem de Michael, mas decidiu sair do projeto por questões pessoais. Com isso, tivemos que ir atrás de outra pessoa para fazer seu papel, e foi assim que, por indicação minha e escolha conjunta com Leo, Thales entrou no elenco. Quando começamos a pensar em alguém para fazer Michael em cena, a resposta pareceu imediata e óbvia para mim, não só por Thales ser um

excelente ator e cantor, e por ser uma personagem que eu sentia que combinaria com ele, mas especialmente pela nossa forte relação prévia.

Eu e Thales nos conhecemos em 2017, no grupo de teatro de nosso colégio, e passamos todos os anos seguintes trabalhando em conjunto e, especialmente, nos aproximando cada vez mais. O que surgiu como uma parceria de trabalho e de cena rapidamente se transformou em uma forte amizade, que foi crescendo mais e mais, ao ponto que hoje afirmo, sem dúvida nenhuma, que Thales é a pessoa mais próxima de um irmão que possuo. Então, quando chegou no momento que precisávamos de um ótimo ator para representar meu melhor amigo, por que não chamar meu melhor amigo, que por sua vez, era um ótimo ator? Como trago em meu relatório:

> Eu e Thales havíamos nos conhecido em 2017, quando ele ingressou no grupo [de teatro do colégio]. Desde lá, havíamos trabalhado juntos em quase 10 peças, sendo a maioria delas musicais. Mas acima de tudo, havíamos criado uma amizade sem igual. Thales foi a primeira pessoa para quem eu me senti confortável em trazer minhas dúvidas e questões sobre minha identidade de gênero em 2018, sempre fomos a pessoa para qual o outro corria nos momentos de necessidade e desabafo, e nossa comunicação em ensaios sempre foi muito além do verbal. O estereótipo de amigos que se comunicam apenas por olhar? É 100% real. Então, no momento que precisávamos achar alguém que cantasse muito bem e fosse um excelente ator para interpretar meu melhor amigo de infância, a escolha era óbvia para mim. (ADAMI, 2025, p. 13)

Acredito que *Tick, Tick… Boom!* depende fortemente de uma boa química entre os atores que fazem Jonathan e Michael para funcionar. O espetáculo é sobre a vida de Jonathan Larson e suas muitas dúvidas ao longo da vida, e essa é a principal temática do espetáculo, mas eu acredito que a força motriz da peça são as relações entre o protagonista e as pessoas ao seu redor, em especial com Michael, e por isso, a química entre os dois é essencial. Os momentos de maior leveza do espetáculo são entre os dois, e os momentos mais emotivos também. A descoberta que Michael é soropositivo é o que inicia a mudança de Jonathan no final do espetáculo, e o seu momento de revelação e redescoberta de sua vocação e seu amor pela arte é toda pelo ponto de vista da relação dos dois amigos. Logo, a forte interação entre ambos se torna muito importante para que o espetáculo funcione.



Eu e Thales performando a música “Sem Mais”. Foto de Daniel Fraga.

Sabemos que um ator não pode depender unicamente de suas emoções e memórias para a cena, e que ter diferentes mecanismos e estratégias para atingir certos potenciais emotivos é essencial, mas existem casos que a realidade e a ficção conversam de maneiras tão únicas que é impossível que certas coisas não transpareçam em cena. Na história, os dois amigos fizeram diversas peças juntos no colégio – assim como eu e Thales. Então diversos momentos e falas eram extremamente similares a acontecidos reais de nossas vidas, e era natural que traçássemos relações para conectar ambos. Em uma das cenas, eu dizia “Nós fomos para o mesmo colégio, fizemos todas as peças da escola juntos… As boas e as ruins…”, e em minha cabeça, sempre imaginava os espetáculos que realmente fizemos juntos, os bons e os nem tanto.

Esse tipo de mecanismo trouxe diversas vantagens para que a química entre nós estivesse o mais sincera e genuína possível, e ouvimos de diversas pessoas que assistiram o espetáculo que era extremamente bonito nos assistir juntos em cena, porque a amizade era tangível e verdadeira, e que teria sido muito difícil de encontrar aquele nível de conexão e química apenas dentro da sala de ensaio. Evidentemente, isso também trouxe seus desafios, principalmente em cenas mais trágicas, como apontei em meu relatório:

> Se antes falei sobre como fazer dupla em cena com seu melhor amigo tem suas vantagens, agora chega o outro lado da moeda. Poucas coisas que eu já fiz em cena foram mais dolorosas e difíceis que olhar para meu melhor amigo, dentro e fora da ficção

> da cena, e ouvir ele dizer que tem HIV. Muito se fala sobre utilizar a memória afetiva para impulsionar e possibilitar o momento de emoção, mas se eu tentasse imaginar a situação, ela seria igual à realidade.
>
> Ao mesmo tempo que nosso trabalho como atores e atrizes urge por uma camada de distanciamento, para que a realidade das situações que nos colocamos não nos derrube, a sinceridade e a verdade cênica precisa que nos deixemos afetar, que permitamos que essas histórias toquem o nosso interior. E fazer isso ao lado das pessoas que mais amamos no mundo faz com que essa abertura seja muito mais natural, mas também que nos afete profundamente. (ADAMI, 2025, p. 29)



A cena que Michael conta para Jonathan que tem HIV. Foto por Daniel Fraga.

Durante as duas temporadas, tivemos diversos aprendizados que eu levarei com muito apreço daqui pra frente. Sempre que passamos pela experiência de estar em temporada com um espetáculo, descobrimos muito sobre o espetáculo e sobre nós mesmos como atores e atrizes, e dessa vez, não foi diferente. Dos muitos aprendizados que tive com esse espetáculo, destacarei dois, que acredito serem essenciais para atores de musicais.

O primeiro é sobre o aplauso. Como já mencionamos, o teatro musical é tributário do teatro de melodrama, e por ter características similares, também encontra, muitas vezes, desafios similares. Muitos musicais, incluindo o nosso, costumam terminar suas músicas de maneira “bombástica”, como que pedindo para o público aplaudir ao final. Na primeira temporada, tivemos que lidar com essa quebra de expectativa na primeira sessão, como escrevi em meu relatório:

> Uma grande questão foram os aplausos. No caso, a falta deles. O gênero de teatro musical é muito construído em torno do conceito de espetáculo, e várias das músicas tem uma energia que remetem a shows de rock estadunidense underground dos anos 80 e 90. Com a soma disso tudo, acabamos criando a expectativa de que o público fosse aplaudir após as músicas, e na estreia isso não aconteceu. Não tive a impressão de que as pessoas não estavam gostando, pois conseguia ouvir risos e outras reações, mas estaria mentindo se dissesse que a falta desse retorno esperado não me afetou. Depois ouvi de diversas pessoas que estavam na plateia que elas tinham tido muita vontade de aplaudir após as músicas, mas que não sabiam se podiam e tinham medo de atrapalhar. (ADAMI, 2025, p. 33-34)

De fato, essa quebra de expectativa afetou um pouco nossas *performances*, e tivemos que aprender a lidar com isso. Nas sessões seguintes, os aplausos vieram, o que nos ajudou muito em cena. Antes da segunda temporada começar, porém, conversamos sobre essa situação, e como podíamos nos preparar para elas. As cenas musicais ainda acabavam, na sua maioria, com “botões”, momentos onde poderíamos congelar e esperar os aplausos para a cena continuar. Por outro lado, se os aplausos não acontecessem, ensaiamos como sair daqueles momentos de congelamento de maneira natural e fluida, sem dar a impressão de que estávamos esperando algo que não veio.

De fato, durante as três primeiras apresentações, não tivemos aplausos depois de músicas. Porém, como havíamos nos preparado para isso, esse fato não nos afetou tanto quanto havia na primeira vez. Estávamos apresentando em um espaço menor e mais íntimo, o que deu uma característica diferente para o espetáculo, como nós sentimos e ouvimos do público também. Na última sessão, tivemos aplausos estrondosos, e como lembramos dos momentos de congelar e esperar por eles, pudemos utilizar deles para nos impulsionar. Os aplausos são muito bem vindos quando vêm de maneira natural e espontânea, mas os atores de musical não podem esperar que eles sejam um fato sempre presente.

O outro aprendizado que tive foi sobre a saúde corporal e vocal. Esse tipo de peça exige muito fisicamente de seus atores, no evidente esforço físico de cantar e dançar por boa parte do tempo. Por isso, é de extrema importância que o ator tenha cuidado de seu corpo, da mesma maneira que um atleta teria do seu. Durante as duas temporadas, encontrei desafios em manter meu instrumento de trabalho em seu estado ideal. A primeira temporada consistiu em três dias de apresentação

seguidos, e com um espetáculo de quase duas horas, onde eu canto e danço o tempo todo, saindo do palco por menos de 30 segundos durante a peça inteira, foi particularmente difícil manter a energia e a qualidade de trabalho. No segundo dia de apresentação, já notamos um grande desgaste de energia, o que é comum em temporadas. No terceiro dia, porém, eu acordei com muita dor no corpo e, mais preocupantemente, completamente rouca e sem voz. Por sorte, uma amiga minha, Mônica Lameira, é fonoaudióloga especializada em voz cantada, e estaria na plateia daquele dia. Entrei em contato com ela e pedi que chegasse mais cedo para me ajudar, e por conta da sua ajuda, consegui fazer a última apresentação.

Na segunda temporada, o problema foi outro. As apresentações possuíam uma semana entre elas, então conseguimos descansar tranquilamente, sem o desgaste de dias seguidos. Porém, a temporada se deu exatamente quando a temperatura começou a cair, no fim do outono e começo do inverno, e com essas trocas de temperatura, boa parte do elenco se encontrou doente em algum momento da temporada. Eu fiz a primeira sessão da temporada me recuperando de um caso violento de *influenza*, o que me fez segurar tosse durante toda a sessão, e na terceira sessão, Gabi estava completamente gripada e com dificuldades de cantar. Utilizamos de todas as estratégias que conhecemos para fazer com que as apresentações acontecessem da melhor maneira possível, mas foi sem dúvidas desafiador.

Com isso, reforço mais ainda a necessidade de um ator de musicais treinar sua técnica vocal e corporal. Evidentemente, aulas específicas ajudarão na qualidade de seu trabalho, o tornando cada vez mais sob controle de seu instrumento de trabalho, mas essas práticas também auxiliarão a fortalecer seu organismo e facilitar com que o trabalho se torne menos exaustivo fisicamente. Uma voz treinada consegue suportar muito mais esforço antes de se tornar cansada, e um corpo tonificado e bem-exercitado dá ao ator muito mais energia e força.



A equipe do espetáculo após uma apresentação. Da esquerda para direita: O diretor Leo Mello, o ator
Thales Fasolo, eu, a atriz Gabi Fernandes e Ally Anler como apoio técnico. Foto por Daniel Fraga.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ofício de atores e atrizes no Brasil não é fácil. Precisamos lidar com inseguranças no mercado de trabalho, julgamentos das pessoas de fora da classe artística, e uma realidade sociopolítica mudando a cada segundo. E no ramo de teatro musical, essas incertezas são diferentes, mas ainda muito presentes. Em um mercado que vem crescendo exponencialmente nos últimos anos, existem muitas incertezas e dúvidas por aqueles que querem se inserir nessa área.

Ainda existe um grande déficit em formações e especializações formais em teatro musical no Brasil, e quando existem, limitam muito seu acesso por questões monetárias ou geográficas. O que acaba restando para a maioria das pessoas que se interessam em trabalhar com isso é uma formação individual, e muitas vezes, fracionada, o que traz limitações. Acredito que, para uma formação de qualidade e plena em teatro musical, é necessário o uso de diversos recursos que auxiliem a encontrar as conexões e potências das habilidades de atores na atuação, no canto e na dança.

Acredito, também, que o caminho ideal para a formação em teatro musical é focar primariamente na atuação, e ter bases consolidadas nessa pode auxiliar muito no aprendizado dos outros dois pilares. Além de dar uma base consistente de trabalho corporal e vocal, um conhecimento amplo de interpretação é essencial nesse ramo onde o canto e a dança são, muito além de escolhas estéticas, ferramentas para a narrativa, trazendo outras camadas de expressividade e emoção. Mesmo que uma pessoa possua primor e prática em seu canto ou sua dança, se esses não estão a serviço para contar a história, são de pouca utilidade em um musical.

Levando em consideração que a maioria dos atores não possuem as oportunidades de estarem em cursos formativos específicos para teatro musical, e que precisam desenvolver seu estudo de maneira autônoma, incentivo fortemente que as três ênfases do trabalho sejam estudadas e aprimoradas constantemente, não apenas individualmente, mas de maneira conjunta sempre que possível. Procurar professores que tenham conhecimento sobre esse estilo, participar de workshops e cursos presenciais ou online, e estar sempre à procura de mais repertório são maneiras de fortalecer esses conhecimentos.

Também acredito que, por mais que ainda seja pouco difundida no país, toda e qualquer produção escrita sobre o ramo é de extrema utilidade para atores em formação. Diversos dos livros e artigos que falam sobre a preparação dentro do teatro musical trazem exercícios que podem ser praticados individual ou coletivamente, e que podem ser profundamente úteis. Dessa maneira, acredito que, nos casos de falta de acesso à educação formal especializada, a criação de grupos entre atores que tenham interesse nessa área pode ser extremamente útil, mesmo que o objetivo não seja a criação de espetáculos, e sim o exercício de suas habilidades e o aprendizado mútuo.

Acredito, por fim, que a área do teatro musical no Brasil tem características muito próprias e específicas, que acabam o distanciando tanto do teatro “regular” dentro do país quanto do teatro musical de outros países. Por isso, acredito que a produção científica e a criação de procedimentos e exercícios especificamente criados e adaptados para atores brasileiros sejam extremamente úteis e necessários, e acredito que em um mercado que lentamente está ganhando espaço no país, é natural que lentamente isso se espalhe para a academia e outros espaços de produção de conhecimento.

A preparação de atores em teatro musical tem muitas especificidades, e por mais que se tente abordar a maior parte delas em escritos, existem muitas coisas que só podem ser aprendidas na prática. Fazendo o próximo espetáculo, e o próximo, e o próximo. Tentando, errando, aprendendo. O teatro é uma arte do momento, que se cria em comunhão entre aqueles que estão nos palcos, fora deles, e na plateia. Da mesma maneira, o aprendizado e a prática sempre serão mais profundos e intensos quando feitos em comunhão, e todo tipo de conhecimento só faz sentido quando é compartilhado. Por isso, desejo a todos nós, atores e atrizes dessa área tão específica, por vezes pitoresca e tão linda área um futuro com muitas oportunidades, sorte e aprendizados. Vida longa ao teatro musical brasileiro, e a todes que fazem ele acontecer!

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

TENENTE, R. **O Corpo que Canta: provocações e procedimentos para a atuação, a docência e o estudo do teatro musical.** 1ª ed. São Paulo: Editora Dialética, 2025.

DEER, J.; ROCCO DAL VERA. **Acting in musical theatre : a comprehensive guide.** New York: Taylor & Francis, 2008.

SILVEIRA, Sirlei. A Brasilidade Marioandradiana. **Polifonia,** *[S. l.],* v. 17, n. 22, 2011. Disponível em: https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/polifonia/article/view/13. Acesso em: 11 jun. 2025.

BIANCHI, K.; BROWN, Q.; RUIZ, M. **Sentimental Men 71 – An Elphaba Like No Other (with Myra Ruiz)**. Broadway Podcast Network, 16 maio 2025. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5HIe9n53QvLEr3gOM7BcVP>. Acesso em: 8 jun. 2025

PAVIS, P.; J GUINSBURG; PEREIRA, M. L. **Dicionário de teatro.** São Paulo: Perspectiva, 2001.

PAIGE, Elaine. **Musicals – The Definitive Illustrated Story.** London: Penguin Random House, 2015.

GAIOTTO, Lúcia Helena. **Voz Partitura da Ação.** São Paulo: Plexus, 2002.

BONFITTO, Matteo. **O ator compositor.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

STANISLÁVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **A construção da personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

VIERTEL, Jack. **The Secret Life of the American Musical.** Nova Iorque: Sarah Chrichton Books, 2016.

7. ANEXO

Ficha técnica do espetáculo *tick, tick… BOOM!*

Estágio de direção de Leonardo Mello de Oliveira e estágio de atuação de Adami

Sinopse: Na Nova York de 1990, em que o culto ao consumo e ao sucesso profissional rápido dominam o status quo, Jon não consegue equilibrar sua vida pessoal e seu anseio por fazer parte da comunidade teatral da Broadway, ao mesmo tempo em que deseja se manter fiel aos seus valores e à sua sensibilidade artística. Às vésperas de seu aniversário de 30 anos e da apresentação da peça a qual dedicou sua vida, o jovem compositor de teatro musical lida com os anseios da vida adulta, sua relação com o amigo Michael e sua namorada Susan, e a constante impressão de que o tempo está se esgotando.

Direção: Leo Mello

Elenco: Adami, Gabi Fernandes e Thales Fasolo

Orientação: Silvia Patrícia Fagundes

Libretto: Jonathan Larson, David Auburn e Steven Levenson, traduzido e adaptado por Leo Mello

Música: Jonathan Larson

Letras: Jonathan Larson, traduzidas e adaptadas por Leo Mello, Adami e Kelvin P.

Iluminação: Kim Pereira e Leo Mello

Operação de luz: Kim Pereira

Operação de som: Roberta Eltz

Apoio técnico: Bathista Freire, Vini Gomes, Sava Ferreira e Ally Anler

Cenografia: Alberto Schuler de Oliveira, Luiz Alberto Santos de Oliveira e o grupo

Indumentária: O grupo

Trilha Sonora: Adami

Projeções: Adami

Vozes: Bathista Freire, Vini Gomes, Eduard Pereira, Larissa Lima, Isabelle Antunes

Arte: Adami e TPE UFRGS

Fotos de divulgação: Leo Mello e Daniel Fraga

Pôster da primeira temporada – Mostra DAD 2024



Arte por Adami e fotos de divulgação por Leo Mello

Pôster da segunda temporada – TPE 2025



Arte por TPE UFRGS e fotos de divulgação por Daniel Fraga