

***Acting Through Song: a música
como norteadora para o desenvolvimento
das habilidades do ator-cantor-bailarino
no teatro musical***

**Tiago Elias Mundim*;
César Lignelli****

*Tiago Elias Mundim – Doutor em Arte Contemporânea pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB); Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil; SHIGS 703 Bloco I casa 09 – Asa Sul; tiago.elias.mundim@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-3079-6671>.

**César Lignelli – Pós-Doutor pelo Programa Avançado de Cultura Contemporânea da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Universidade de Brasília (UnB), Brasília, Distrito Federal, Brasil; SQN 206 Bloco A apartamento 205 – Asa Norte; cesarlignelli@gmail.com. Orcid ID: <https://orcid.org/0000-0003-2684-3172>.

Resumo |

A partir da abordagem de treinamento de *acting through song* para o ator-cantor-bailarino de teatro musical, comumente aplicada nas universidades e cursos técnicos de formação profissional em Londres, no Reino Unido, apresentamos no presente trabalho um detalhamento desse processo, considerando a música como o elemento norteador do desenvolvimento e da aplicação das habilidades técnicas do *performer* na composição das cenas e dos personagens nos espetáculos dessa vertente teatral. Descrevemos os processos utilizados nessa perspectiva de treinamento, que visam ao desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto e dança do *performer* contemporâneo, assim como a maneira com que esses elementos se integram para potencializarem uns aos outros. Abordamos a música como o elemento que conduz a atuação e a dança, passando pela dança como um potencializador da expressão vocal e corporal, chegando à atuação como conector de todos os elementos na construção da *mimese* aristotélica, visando a proporcionar a conexão afetiva com o público e a comunicação da narrativa apresentada no espetáculo. **Palavras-chave:** *Acting through song*. Teatro musical. Música. Ator-cantor-bailarino. Habilidades.

Quando se pensa na música dentro do teatro musical, percebe-se que ela extrapola a concepção de elemento artístico complementar e assume a posição de componente estruturante da narrativa na constituição do espetáculo. Isso ocorre não somente através dos sons produzidos pelos instrumentos da orquestra, mas, sobretudo, através da voz cantada concebida pelos atores-cantores-bailarinos¹, imbuída de emoção e vida na execução de suas performances.

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

A música é uma incomum e poderosa forma de expressão. A mais universal das artes, tem a capacidade de transcender diferenças culturais, linguísticas e sociais, e alcançar a todos. Ela pode movê-lo de uma maneira altamente visceral, contornando seu intelecto e apelando diretamente para suas emoções. E aqui reside a grande força do Teatro Musical como uma forma: ele coloca a música bem no centro da narrativa. Ao fazer isso, os musicais oferecem uma rara oportunidade de combinar os melhores aspectos do drama e da comédia com a força emotiva da música para criar um meio potente de expressão teatral. (HARVARD, 2013, p. xiii-xiv, tradução nossa)².

Segundo Molnar-Szakacs e Overy (2006), a música está presente de forma tão intrínseca em nossas relações desde as civilizações mais an-

¹Utilizamos o termo “ator-cantor-bailarino” para designar o intérprete de teatro musical, levando-se em consideração que esse artista necessita de um treinamento específico que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, além da mescla dessas habilidades para serem executadas simultaneamente em uma única performance.

²“*Music is an unusually powerful form of expression. The most universal of the arts, it has the ability to transcend cultural, linguistic and social differences, and reach out to everyone. It can move you in a highly visceral manner, bypassing your intellect and appealing directly to your emotions. And herein lies the great strength of musical theatre as a form: it places music right at the centre of the storytelling. In doing so, musicals provide a rare opportunity to combine the best aspects of drama and comedy with the emotive force of music to create a potent means of theatrical expression.*” (HARVARD, 2013, p. xiii-xiv).

tigas que sequer precisamos de um treinamento enquanto plateia para sermos afetados por ela. Para os autores, durante o desenvolvimento do nosso sistema nervoso, ainda no útero, nosso cérebro já seria capaz de reagir automaticamente aos estímulos musicais, uma vez que as emoções são funções básicas e primitivas de nossa espécie e são facilmente estimuladas pela música. A música teria essa capacidade de interligar o nosso cérebro racional (córtex) ao cérebro emocional (subcórtex), conectando o intelecto com as nossas características mais primitivas, desencadeando memórias, despertando emoções e intensificando nossas experiências sociais.

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

O papel da música é fundamental no teatro musical para proporcionar essa identificação da plateia com o que está sendo apresentado no palco, promovendo potência ao texto que está sendo dito e à comunicação a que o espetáculo se propõe. Para Balk (1977), as palavras se relacionam mais fortemente ao pensamento racional e à percepção lógica em nosso cérebro, enquanto a música apresenta uma relação maior com os sentimentos, os anseios e a excitação irracional.

Quando acontece a junção das palavras à música através da produção da voz cantada, temos uma potencialização tanto da parte racional quanto da emotiva, ampliando as possibilidades de comunicação com o público. Sundberg (2015) afirma que as estratégias expressivas que podem ser utilizadas na voz cantada se assemelham àquelas que ocorrem tanto a partir da fala – sendo provenientes da coloração emocional sugerida pelo conteúdo do texto – quanto da potencialidade proporcionada pela própria estrutura musical – notas, acordes, melodias etc. – utiliza-

da na produção do canto.

Assim, um dos veículos que transforma e torna singular o poder da música dentro do teatro musical é o ator-cantor-bailarino, que transcodifica os significados musicais das partituras e das ações dramáticas sugeridas pelo libreto, fornecendo o elo entre a realidade teatral e a transcendência musical da obra. Isso tudo ainda é mesclado e intensificado pelos cenários, pelos figurinos, pela iluminação e pela equipe criativa que, juntos, arrebatam o público e o transformam em mais um elemento dessa comunhão criada no espetáculo (BALK, 1977).

Essa poderosa conexão entre um *performer* e o personagem é outra razão para o apelo dos musicais. A maior parte do drama contemporâneo nunca libera o artista para a plateia. Mesmo os maiores papéis em muitas peças ficam claramente atrás de uma cortina de circunstâncias imaginárias. Então, assistimos a uma experiência e reagimos como observadores que fazem o salto associativo na vida do personagem. Mas os musicais chegam e nos agarram pelas lapelas e cantam em nossas almas. Você não pode deixar de ser afetado quando *Elphaba* desafia a gravidade em *Wicked*. Ela canta para nós, obtém nosso mútuo apoio e inspiração, e faz um voo espetacular diante de nossos olhos. Embora a atriz esteja se passando por uma jovem bruxa, ela claramente está cantando para nós e nos convidando a participar de suas transformações. Quão menos poderoso seria este momento se não fôssemos seus cúmplices ao frustrar o *Mágico de Oz* e seus capangas. (DEER, 2014, p. 160, tradução nossa).³

Tal vínculo com a plateia será possível somente se o ator-cantor-bailarino souber exatamente os caminhos técnicos e artísticos que es-

³“*This powerful connection between a performer and the role is another reason for the appeal of musicals. Most contemporary drama never unleashes the performer on the audience. Even the greatest roles in many plays stay clearly behind a tightly woven curtain of imaginary circumstances. So, we watch an experience and react as observers who make the associative leap into the character’s shoes. But, musicals reach through that footlight membrane to grab us by the lapels and sing into our souls. You can’t be unaffected when Elphaba defies gravity in Wicked. She sings to us, gets our support and mutual inspiration, and takes spectacular flight before our eyes. Though the actress is pretending to be a young witch, she is clearly singing to us and inviting our support for her transformations. How much less powerful this moment would be if we were not her accomplices in thwarting the Wizard and his henchmen.*” (DEER, 2014, p. 160).

tará utilizando para se conectar emocionalmente com o público através de sua performance. A mescla das habilidades técnicas com as artísticas, em busca de uma atuação que incite a audiência a mergulhar nessa narrativa que está sendo contada, exige uma constante preparação dos *performers*, a ponto de entenderem como as emoções funcionam em seus corpos e como podem transmiti-las em cena. A chave para o ator-cantor-bailarino conseguir “[...] jogar o público em um transe mágico é saber com antecedência quais pontos de pressão devem ser afetados no corpo.” (ARTAUD *apud* EVANS, 2015, p. 68, tradução nossa)⁴.

Dentre os possíveis caminhos de treinamento do ator-cantor-bailarino com que nos deparamos ao longo de nossa pesquisa sobre o teatro musical nos últimos anos, trazemos um enfoque para a abordagem de *acting through song* (atuação através da música), que explora não apenas a execução técnica perfeita da música, mas todas as situações, sentimentos e emoções que o personagem está vivenciando naquele exato momento em que canta a canção. *Acting through song* não chega a ser considerada uma técnica, mas uma abordagem de treinamento do ator-cantor-bailarino para conectar as suas diversas técnicas de atuação, dança e canto, em busca de uma unidade ao se cantar uma canção no teatro musical (MOORE; BERGMAN, 2008).

Acting through song é comumente aplicada nas universidades e cursos técnicos de formação de atores-cantores-bailarinos em Londres, no Reino Unido, como pode ser visto, por exemplo, no programa do curso de *BA Acting*⁵ – *Musical Theatre da Royal Central School of Speech and Drama – University of London* (RCSSD). Desde o primeiro semestre da graduação, os estudantes têm um contato intenso com diversos exercícios e práticas dessa abordagem em seus treinamentos, através da mescla de suas habilidades artísticas, da exploração de inúmeras técnicas de interpretação, de canto e de dança, durante os três anos do curso, e da prática de montagem de espetáculos de teatro musical dos mais variados estilos (RCSSD, 2019).

O treinamento das habilidades do *performer* contemporâneo vai

⁴“*The key to throwing the audience into a magical trance is to know in advance what pressure points must be affected in the body.*” (ARTAUD *apud* EVANS, 2015, p. 68).

⁵BA é uma qualificação de nível 6 no *Framework for Higher Education Qualifications* na Inglaterra, País de Gales e Irlanda do Norte, contemplando um mínimo de 120 créditos (RCSSD, 2019).

além de simplesmente produzir uma voz cantada com emoção e tecnicamente bem executada: envolve todo o corpo do ator-cantor-bailarino e a integração de suas habilidades com o intuito de vivenciar os acontecimentos no palco, atualizando a história em um momento vivo em cena, que captura a plateia e provoca a imersão do *performer*, dos seus colegas de cena e de todo o público em uma experiência sinestésica compartilhada.

Acting Through Song é um enorme desafio para um ator; requer tanta atenção ao ritmo e à intenção quanto um monólogo de Shakespeare, com a demanda adicional de estar fazendo música. [...] A música deve ser feita, e a música teatral só pode ser feita com uma verdadeira compreensão do modo como o texto e a música se combinam (e às vezes trabalham um contra o outro) para contar a história. (BROWN *apud* DUNBAR, 2016, p. 2, tradução nossa)⁶.

Moore e Bergman (2008) apresentam alguns conceitos sobre as habilidades trabalhadas e desenvolvidas nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos de musicais – como voz (falada e cantada), corpo e atuação –, que devem ser explorados de forma integrada, e deixam claro que:

[...] independentemente da técnica de atuação que se utilize, o objetivo deve ser proporcionar aos estudantes de Teatro Musical as ferramentas necessárias para serem capazes de fazer escolhas convincentes, interessantes, únicas e específicas no palco. (2008, p. 29, tradução nossa)⁷.

Na abordagem de *acting through song*, é explorada justamente essa consciência de que a técnica vocal, a técnica de atuação e a técnica

⁶“Acting through song is an enormous challenge for an actor; it requires as much attention to rhythm and intention as a Shakespeare monologue, with the additional demand of making music. [...] Music must be made, and theatrical music can only be made with a true understanding of the way the text and the music combine (and sometimes work against each other) to tell a story.” (BROWN *apud* DUNBAR, 2016, p. 2).

⁷“No matter which acting technique you use, the goal should be give Musical Theatre students the acting tools necessary to be able to make truthful, interesting, unique, and specific choices on stage.” (MOORE; BERGMAN, 2008, p. 29).

ca de dança devem ser praticadas exaustivamente em separado para, posteriormente, serem integradas no máximo de suas possibilidades e, juntas, fornecerem os elementos necessários para o ator-cantor-bailarino vivenciar aquela história naquele determinado momento presente. Os erros devem ser rigorosamente evitados, mas, caso aconteçam, não podem desestabilizar o *performer*, a ponto de desestruturar suas ações e a imersão na narrativa apresentada. A interpretação deve estar pronta para suportar um erro de canto que, da mesma forma, deve estar bem treinado, para sustentar um erro na dança e vice-versa. E essa preparação é treinada pelo ator-cantor-bailarino, para que ele consiga atingir um acurado nível de presença em cena, mesmo com todas essas exigências técnicas que o teatro musical requer.

Para integrar a interpretação com o canto na abordagem de *acting through song*, Harvard (2013) recomenda que o *performer* domine os componentes técnicos separadamente, compartimentalizando o aprendizado e a prática de cada elemento individualmente, até integrá-los em um momento final. Esse processo inicia-se com o aprendizado dos elementos musicais, decorando-se a letra, o ritmo e as notas da música, que serão os elementos norteadores para o desenvolvimento da atuação em cima da canção estudada. Nesse momento, o ator-cantor-bailarino dedica toda a sua atenção às especificidades descritas na partitura, desde a melodia, a harmonia, a afinação e a divisão de cada palavra em cima das notas especificadas. É um trabalho de repetição e de entendimento das nuances musicais escritas para aquela música em particular.

Em seguida, parte-se para o estudo técnico do canto e da aplicação das técnicas vocais já estudadas anteriormente, investigando o melhor momento para se respirar, quando realizar as pausas e qual técnica utilizar em um trecho mais agudo, de difícil execução ou que exija a sustentação de uma nota por um longo período de tempo, por exemplo. É um momento de experimentações, escolhas e definições das melhores opções a serem utilizadas dentro daquela música, baseado nas habilidades que o ator-cantor-bailarino possui até a realização dessa experimentação. Esse estudo minucioso da voz do *performer* em cima da canção é refeito até que ele atinja o ponto em que consiga executar a música inteira de cor e sem dificuldades técnicas que possam desestabilizá-lo durante a sua performance.

Após a técnica vocal ser aprendida e praticada, inicia-se a análise

das intenções, emoções e histórias que estão sendo comunicadas por aquela canção, além da experimentação das técnicas de interpretação que podem ser aplicadas pelo ator-cantor-bailarino para corporificar os impulsos das ações físicas geradas a partir do estímulo da letra da música e transformá-los em uma cena. Recomenda-se o estudo dos versos da canção como um texto dramático, preferencialmente estudando-o como um texto falado em primeiro plano, para depois passá-lo para texto cantado com sua expressividade vocal em associação às especificidades musicais previamente estudadas. Isso permite que o ator-cantor-bailarino possa dar a devida atenção a cada uma das modalidades artísticas envolvidas naquela cena, a ponto de deixá-las fluidas na etapa final, que é a integração de todas as habilidades sendo executadas simultaneamente, etapa esta que deve ser executada quando todas as outras já estiverem devidamente cumpridas, e suas execuções minimamente confortáveis a ponto de se passar para a integração final.

O mesmo acontece no caso da dança: é necessária uma etapa de aprendizado da coreografia, outra etapa de limpeza da execução dos movimentos, outra de análise das intenções e sentimentos a serem comunicados em cada trecho da coreografia e, por fim, a integração com o canto e com o texto falado, quando existirem. Muitas vezes, essas etapas de estudo, a exploração e a criação de uma cena a partir da música acabam sendo realizadas em paralelo, sempre se atentando à importância da execução de cada uma dessas etapas na construção de uma performance cantada dentro do teatro musical. Como a abordagem de *acting through song* permite a combinação de várias técnicas de atuação, de canto e de dança, o estudo em separado de cada técnica pode acontecer tanto simultaneamente quanto seguindo as etapas descritas anteriormente. O importante é frisar que a integração final será melhor efetivada após a devida conclusão dos estudos individuais de cada uma das modalidades artísticas envolvidas na apresentação.

Por vezes, no processo de junção das modalidades artísticas, a execução simultânea das técnicas do canto e da dança pode fazer com que seja necessário realizar uma nova etapa de treinamento, que é o ajuste técnico de algum trecho da canção ou da coreografia que acabou interferindo no que já havia sido trabalhado anteriormente. Um bom exemplo é a execução de uma nota aguda enquanto o *performer* está parado, em contraste com a execução enquanto ele se encontra no meio de um

salto, por exemplo. São exigências corporais diferentes e faz-se necessário rever algumas técnicas, apoios e formas de execução, baseando-se em algum elemento que possa ter influenciado e prejudicado o estudo anterior. Normalmente esses ajustes são feitos exatamente na etapa de integração das três modalidades, e é importante um treino intenso do ator-cantor-bailarino para deixar todas as técnicas fluidas, e ele, então, torna-se apto para concentrar-se nas emoções que devem ser expressas na performance, após a integração de todas as habilidades.

Essa é uma tarefa complexa e que exige um treino intenso do ator-cantor-bailarino, uma vez que os elementos técnicos acabam por tomar muito da atenção do *performer*, principalmente se existir algum elemento mais complexo ou não completamente confortável em sua execução. Por isso a importância do treinamento intensivo desses elementos técnicos em separado, evitando que se tornem uma barreira para o ator-cantor-bailarino durante as execuções simultâneas.

Se o trabalho preparatório de um ator é primariamente de natureza cerebral (identificando as circunstâncias dadas, pesquisando o mundo do musical e criando uma partitura apropriada da performance), então os próprios ensaios são sobre a realização psicofísica dessas escolhas. Infelizmente, quando você começa a aprender uma música ou a trabalhar tecnicamente na voz cantada, você se depara com um problema: esses outros elementos competem fortemente pela sua atenção. Quando você está em uma sala de ensaio, tentando se concentrar em sua atuação, você pode se encontrar constantemente distraído se ainda não dominou a canção vocalmente ou não consegue alinhar a linha da harmonia. Quando uma canção não é familiar em seu corpo, ela exige que você se concentre em muitas coisas: no controle da respiração, na posição da língua, na mandíbula, nos lábios e no palato mole e, mais importante, no intrincado conjunto de movimentos que estão ocorrendo dentro da sua laringe. Concentrar-se neste conjunto complexo de sensações (e em executar a música corretamente) torna muito difícil prestar atenção ao mundo do personagem – porque, como cantores, achamos difícil ignorar quando uma canção não está bem executada técnica ou musicalmente. Podemos querer responder ao nosso parceiro, mas não podemos deixar de notar que estamos cantando um F# em vez de um G ou que estamos quebrando a nota principal. (HARVARD, 2013, p. 171-172, tradução nossa)⁸.

Logo, é importante entendermos o processo de automação das habilidades motoras, para compreendermos como melhor utilizá-las efetivamente no processo de integração das múltiplas habilidades desenvolvidas separadamente e como superar os obstáculos no processo de junção das modalidades artísticas. Se buscarmos o entendimento da conexão do nosso sistema nervoso com o sistema motor, poderemos compreender o papel dos neurônios na aquisição e desenvolvimento das habilidades motoras nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos. O sistema motor possui quatro elementos de operação: os efetadores, que realizam os movimentos; os ordenadores (neurônios motores ou motoneurônios da medula e do tronco encefálico), responsáveis por comandar os efetadores; os controladores, que zelam pela execução correta dos comandos motores; e os planejadores, responsáveis pelas sequências de comandos que produzem os movimentos voluntários complexos (LENT, 2010, p. 386). Os motoneurônios seriam os responsáveis por armazenar os movimentos corporais que conseguimos passar para o modo “automático”, a chamada “memória muscular”.

Esses movimentos automatizados correspondem desde às funções automáticas do corpo, como a digestão, o piscar dos olhos e os batimentos do coração, até aos movimentos coordenados aprendidos e desenvolvidos, como a habilidade motora de andar de bicicleta, por exemplo. Após o aprendizado e desenvolvimento de uma habilidade específica, a memória corporal é capaz de realizar o movimento sem a necessidade de toda a atenção do cérebro para a execução da tarefa. O mesmo acon-

⁸*“If an actor’s preparatory work is primarily cerebral in nature (identifying the given circumstances, researching the world of the musical, and creating an appropriate performance score), then the rehearsals themselves are about the psycho-physical realization of these choices. Unfortunately, when you begin to learn the music, or work technically on the singing voice, you encounter a problem: these other elements vie heavily for your attention. When you are in a rehearsal room, trying to focus on your acting, you can find yourself constantly distracted if you have not yet mastered the song vocally or cannot get your harmony line right. When a song is unfamiliar in your body it requires you to focus on a great many things: your breath management, the position of your tongue, jaw, lips and soft palate, and, most importantly, the intricate set of movements that are taking place inside your larynx. Concentrating on this complex set of sensations (and on getting the music right) makes paying attention to the world of the character very difficult – because as singers we find it hard to ignore when a song is not spot-on technically or musically. We may want to respond to our partner, but we can’t help but notice that we are singing an F-sharp instead of a G, or are cracking on the top note.” (HARVARD, 2013, p. 171-172).*

tece com o canto ou a dança no treinamento do ator-cantor-bailarino: após o aprendizado dessas habilidades, conseguimos automatizar os movimentos para serem controlados pela medula, “liberando” o cérebro para focar sua atenção na interpretação.

Analisar esse funcionamento do sistema nervoso no processo de aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino nos levou a compreender melhor o processo de treinamento no teatro musical, em especial no que diz respeito às múltiplas habilidades que precisam ser executadas simultaneamente. Independentemente da atividade ou da habilidade que estiver sendo trabalhada, por mais simples que possa parecer, ela exige uma complexa sincronia de vários componentes do sistema nervoso e “[...] a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada” (GARDNER *apud* MENDES, 2011, p. 30).

Apenas a repetição da execução dessas habilidades motoras irá resultar em certo nível de automatismo, a partir da assimilação de padrões, que ficam armazenados na “memória muscular” e podem ser acessados em momentos distintos. Ou seja, ao treinar uma técnica, não se condiciona o músculo somente para aquela situação do treinamento, mas para diversas outras situações em que aquela técnica possa ser utilizada. Um exemplo é o ator-cantor-bailarino que treina a técnica vocal de *belting* em aulas de canto: ele automatizará a técnica e poderá aplicá-la não somente na canção que estudou com seu professor de canto, mas em qualquer outra música, ou até mesmo na palavra falada. Por isso, o treinamento constante e a automatização de algumas técnicas são importantes para o ator-cantor-bailarino, especialmente devido ao número de ações físicas e especificidades técnicas que precisa executar ao mesmo tempo, fazendo-se necessária a automatização de alguns desses elementos, a fim de que se possa direcionar o foco de atenção à cena como um todo.

Logo, é importante entendermos o processo de automação das habilidades motoras, para compreendermos como melhor utilizá-las efetivamente no processo de integração das múltiplas habilidades desenvolvidas separadamente e como superar os obstáculos no processo de junção das modalidades artísticas. Se buscarmos o entendimento da conexão do nosso sistema nervoso com o sistema motor, poderemos compreender o papel dos neurônios na aquisição e desenvolvimento

das habilidades motoras nos treinamentos dos atores-cantores-bailarinos. O sistema motor possui quatro elementos de operação: os efetadores, que realizam os movimentos; os ordenadores (neurônios motores ou motoneurônios da medula e do tronco encefálico), responsáveis por comandar os efetadores; os controladores, que zelam pela execução correta dos comandos motores; e os planejadores, responsáveis pelas sequências de comandos que produzem os movimentos voluntários complexos (LENT, 2010, p. 386). Os motoneurônios seriam os responsáveis por armazenar os movimentos corporais que conseguimos passar para o modo “automático”, a chamada “memória muscular”.

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

Analisar esse funcionamento do sistema nervoso no processo de aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino nos levou a compreender melhor o processo de treinamento no teatro musical, em especial no que diz respeito às múltiplas habilidades que precisam ser executadas simultaneamente. Independentemente da atividade ou da habilidade que estiver sendo trabalhada, por mais simples que possa parecer, ela exige uma complexa sincronia de vários componentes do sistema nervoso e “[...] a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada” (GARDNER *apud* MENDES, 2011, p. 30).

Apenas a repetição da execução dessas habilidades motoras irá resultar em certo nível de automatismo, a partir da assimilação de padrões, que ficam armazenados na “memória muscular” e podem ser acessados em momentos distintos. Ou seja, ao treinar uma técnica, não se condiciona o músculo somente para aquela situação do treinamento, mas para diversas outras situações em que aquela técnica possa ser

utilizada. Um exemplo é o ator-cantor-bailarino que treina a técnica vocal de *belting*⁹ em aulas de canto: ele automatizará a técnica e poderá aplicá-la não somente na canção que estudou com seu professor de canto, mas em qualquer outra música, ou até mesmo na palavra falada. Por isso, o treinamento constante e a automatização de algumas técnicas são importantes para o ator-cantor-bailarino, especialmente devido ao número de ações físicas e especificidades técnicas que precisa executar ao mesmo tempo, fazendo-se necessária a automatização de alguns desses elementos, a fim de que se possa direcionar o foco de atenção à cena como um todo.

Nos primeiros ensaios musicais, você quer considerar onde você respira durante suas músicas. Aprender uma nova música é como aprender uma nova peça de coreografia – os primeiros estágios são sobre memória muscular. A primeira vez que você canta uma música, seu corpo começa a lembrar. Começa a formar padrões de movimento habitual. Se você repetir esses padrões com bastante frequência, com o nível certo de exatidão, eles se tornarão familiares e, eventualmente, subconscientes. Em última análise, isso é o que permite que você performe uma música sem pensar em técnica – liberando sua atenção para a parte realmente sexy: a atuação. (HARVARD, 2013, p. 175, tradução nossa)¹⁰.

Ao estudar o texto em separado da música ou da coreografia, é primordial para o ator-cantor-bailarino entender as ações físicas de cada

⁹ “*Belting*” se refere ao gênero de canto presente nos musicais da Broadway. O *belting* é descrito como tenso e intenso e apresenta uma articulação clara do texto, com prolongamento frequente das consoantes. [...] as altas pressões subglóticas empregadas se refletiriam no abdome e nas paredes abdominais, [...] o que causa uma sensação às vezes comparada à de um cinto (belt) firmemente ajustado. [...] O *belting* constitui, assim, uma maneira peculiar de cantar, na qual uma voz de peito em grande intensidade é produzida em uma área de fonação que poderia ser emitida no registro médio, assim como ocorre na ópera”. (SUNDBERG, 2015, p. 275-277).

¹⁰ “*In the first music rehearsals you want to consider where you breath during your songs. Rehearing a new song is like learning a fresh piece of choreography - the early stages are all about muscle memory. The first time you sing a song, your body begins to remember. It starts to form patterns of habitual movement. If you repeat these patterns often enough, with the right level of exactitude, then they become familiar and, eventually, subconscious. Ultimately this is what allows you to deliver a song without thinking about technique - freeing your attention for the really sexy part: the acting.*” (HARVARD, 2013, p. 175).

cena e as intenções do personagem, para posteriormente integrar essas ações com os elementos musicais e coreográficos. Como dizia Aristóteles em sua práxis (ARISTÓTELES, 1996), a *mimese*¹¹ em cena é atingida pelas ações do personagem, que geram intenções, que suscitam emoções e que, por consequência, estabelecem a vida na cena, compreendendo desde o texto falado até a movimentação coreográfica e a voz cantada da personagem, que extrapolam o palco e chegam à plateia, provocando a imersão na narrativa que estiver sendo apresentada. Esse trabalho de atuação requer uma dedicação tão intensa quanto o aprendizado das coreografias ou das técnicas de canto. Para isso, é importante corporificar a técnica de interpretação a ponto de se alcançar a liberdade de atuação durante o número musical, para que a integração possa ser completa e o *performer* possa atingir o ápice de suas habilidades no momento da integração.

Toda a boa atuação vive em momentos individuais de reação interna e externa ao que acaba de acontecer. É interessante que os mesmos atores, diretores, coreógrafos ou diretores musicais que não hesitariam em refinar uma frase musical de quatro notas ou uma simples passagem de dança por meia hora talvez não se sentissem confortáveis em aplicar a mesma atenção aos aspectos da interpretação da mesma sequência. Atores e diretores às vezes temem que eles esmaquem a espontaneidade de uma cena se a trabalharem com muitos detalhes. Isso só é verdade se seu objetivo é eliminar a vida de uma cena. O objetivo real do trabalho detalhado é estimular a vida emocional e a jornada da cena passo a passo, estimulando múltiplas escolhas para cada momento e selecionando a melhor. Depois de fazer esse tipo de edição, você pode voltar a reproduzir a cena em partes muito maiores. Assim como com a música ou o polimento na dança, a cena em si será agora mais específica e, esperançosamente, convincente. (DEER, 2014, p. 156, tradução nossa)¹².

¹¹ Aristóteles, assim como Platão, definia a arte da atuação como sendo uma *mimese* da vida real, mas não apenas uma mera imitação da realidade, e sim a construção de outra realidade no palco, a partir da relação de organismos vivos – ζῶον e, nesse caso, dos atores –, que interagem entre si, gerando outra realidade viva no palco (SELIONI, 2013).

¹² “All good acting lives in individual moments of internal and external reaction to what has just happened. It’s interesting that the same actors, director, choreographer or musical director who wouldn’t hesitate to refine a four-note musical phrase or simple dance passage for half an hour might not feel comfortable applying the same attention to the acting aspects of the same sequence. Actors and

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

Esses níveis de comportamento no palco compartilham um valor comum. Todas são expressões externas da ação interna dos personagens. O que os personagens sentem um pelo outro e fazem para afetar um ao outro é manifestado na ação do palco. Então, vemos os resultados da ação interna no que os personagens fazem no palco. Nós não apenas ouvimos sobre isso ou intuimos sua ação interna. Seja nas interações mais mundanas ou em números espetacularmente produzidos, vemos comportamentos físicos que expressam relacionamentos mutáveis, busca de objetivos, encontros com obstáculos e todas as outras maneiras pelas quais o comportamento humano evolui e interage. (DEER, 2014, p. 116-117, tradução nossa)¹³.

directors sometimes fear they'll crush the spontaneity of a scene if they work in too much detail. This is only true if your goal is to eliminate the life of a scene. The real goal of detailed work is to excite the emotional life and journey of the scene step by step, stimulating multiple choices for each moment and selecting the best. Once you've done this kind of close editing, you can return to playing the scene in much larger chunks. Just as with music or dance polishing, the scene itself will now be more specific and, hopefully, compelling." (DEER, 2014, p. 156).

¹³*"These levels of stage behavior share one common value. They are all external expressions of the internal action of the characters. What the characters feel about each other and do to affect each other is manifest in the stage action. So, we see the results of internal action in what the characters do onstage. We don't just hear about it or intuit their internal action. Whether in the most mundane interactions or in spectacular production numbers, we see physical behavior that*

Como proposto na abordagem de *acting through song*, ao entender seu corpo, suas ações, suas intenções e seus movimentos, o ator-cantor-bailarino tenderá a integrar melhor a interpretação com o canto e com a dança, podendo automatizar algumas de suas técnicas e garantir que o foco de sua atenção possa recair sobre o momento presente da cena. Com isso, a imersão no espetáculo por parte do *performer* e, consequentemente, do público, tenderá a acontecer com maior probabilidade e num grau maior de intensidade. Ao dominar sua técnica e estar livre para poder utilizá-la em cena, o ator-cantor-bailarino pode preocupar-se somente com o “estar presente” no momento, vivo, agindo e reagindo a tudo o que acontece no palco, como o enquadramento da *mimese* criada.

A complexidade de se trabalhar com diversas habilidades artísticas ao mesmo tempo requer um constante treinamento e prática, não somente para melhorar as habilidades, mas também para mantê-las. O corpo é feito de músculos e nossa expressão artística depende do aparelho sensório-motor, desde os maiores músculos do aparelho motor, passando pelos músculos do aparelho respiratório, até chegarmos aos pequenos músculos associados ao aparelho fonador do trato vocal. Não praticar faz com que a musculatura atrofie e/ou perca certos níveis mais detalhados de acurácia, potência e precisão. Bartow (2006) afirma que a técnica é um excelente mecanismo para acessar os elementos necessários para uma boa interpretação e capacidade de se expressar, mas que, para isso, é vital que se gaste ainda mais tempo do treinamento desenvolvendo os recursos para essa expressão. Para ele, o ofício do ator é um trabalho para uma vida inteira, de constante aprendizado e desenvolvimento do corpo e, consequentemente, das habilidades, sendo ainda um esforço individual, em que o treinamento ajuda a desvendar as próprias potencialidades criativas.

Rubim (2010) afirma que o ator-cantor-bailarino precisa colocar o preparo técnico da atuação como a principal qualificação em sua formação, pois a mesma seria o elemento responsável pela interligação de todas as habilidades utilizadas no teatro musical. Enquanto a atenção no ato físico e técnico de cantar ou dançar estiver em primeiro plano, o foco na interpretação tende a ser deixado em segundo plano e a *mimese* acaba por não acontecer. Assim, é sugerido o treino em separado das *express changing relationships, pursuit of goals, encounters with obstacles and all the other ways that human behavior evolves and interacts.*” (DEER, 2014, p. 116-117).

habilidades do ator-cantor-bailarino para a automatização do máximo de informações técnicas de suas aptidões, a fim de que, durante a etapa final de treinamento e ao longo da própria performance, a atuação possa se tornar fluida e viva no palco, especialmente ao ser mesclada com as técnicas e virtuosos de cada outra modalidade artística que estiver sendo executada em concomitância.

A interpretação é o elo que sustenta a presença viva do *performer* no palco. É o que dá sentido ao que está sendo cantado e dançado, sendo o meio pelo qual a música e a dança atingem todos os envolvidos na performance. Normalmente, para os personagens, eles não estão cientes de que estão cantando ou dançando: em suas realidades, eles estão engajados em uma interação comum com outros personagens ou expressando em voz alta seus pensamentos internos. Então, é pela interpretação que o ator-cantor-bailarino transforma toda essa técnica vocal e corporal em elementos da “realidade” desse personagem, mesmo em frente aos possíveis erros que podem vir a acontecer. O importante é o *performer* estar preparado para não desfazer a “mágica” desta nova realidade por algum possível erro de afinação ou qualquer outro possível deslize durante a performance.

Além disso, o ator-cantor-bailarino deve saber equalizar a interpretação com as técnicas para poder cantar independentemente dos eventos emocionais e físicos que ocorrem simultaneamente, sem confundir energia e emoção com tensão (BALK, 1977). Por exemplo, se o *performer* está cantando uma canção triste, mas que exige uma técnica para se atingir determinadas notas agudas, ele precisa equalizar o canto com os impulsos emocionais para conseguir ambas as coisas. A tensão de errar a nota não pode existir, senão a emoção não é comunicada amplamente; assim como a tristeza não pode embargar a voz tão violentamente, a ponto do *performer* não conseguir mais cantar. Deve-se atingir o equilíbrio de, ao mesmo tempo em que se mantém a técnica, comunicar-se a emoção que a história está evocando.

Às vezes você pode trabalhar em uma canção que ativa uma tremenda quantidade de emoção em você, e os sentimentos ameaçam sua habilidade de continuar a cantar. [...] Eu sugiro que você permita e, de fato, receba quaisquer sentimentos que organicamente ocorreram enquanto trabalha, com uma ressalva: não im-

porta o que esteja sentindo, persiga seu objetivo. [...] Costumo usar como exemplo a cena do filme “Kramer vs. Kramer”, em que o jovem filho de Dustin Hoffman cai do trepa-trepa no parquinho, cortando a sua cabeça. Hoffman corre até ele, pega-o nos braços e corre pelas ruas de Nova Iorque para levá-lo a um hospital. Ele está extremamente chateado, cheio de emoção, mas seu objetivo é levar o menino ao médico; ele não vai apenas sentar-se no meio-fio e começar a chorar. Faça o seu trabalho, não importa o que você esteja sentindo. (BRUNETTI, 2006, p. 81, tradução nossa)¹⁴.

Esse equilíbrio físico, vocal, técnico e emocional que o ator-cantor-bailarino estabelece durante a performance deve aparentar uma execução de forma natural, para se atingir a *mimese* no palco e levar à imersão do público na história encenada. Tal competência se consegue através do treino e da prática, por meio do trabalho tanto das habilidades em separado, quanto da integração de todas elas. O treinamento do ator-cantor-bailarino através da abordagem de *acting through song* tem a finalidade de permitir essa constante repetição das atividades, com o intuito de se atingir um estágio de fluidez e perspicácia ao lidar com todas as questões ao mesmo tempo, de modo que a performance ultrapasse a técnica e se torne arte:

A resposta está em nossa velha amiga: a repetição. Quando você introduzir pela primeira vez as qualidades de voz em sua canção, você pode precisar tomar decisões conscientes e premeditadas sobre como você vai cantar em certos pontos. [...] Neste ponto do processo, você pode ter que recuar e analisar quais escolhas vocais acha que irão se adequar à atuação. E é aí que o trabalho se torna arte, e não apenas técnica. Qualquer cantor profissional pode aprender a fazer esses sons, mas apenas um artista pode interpretar

¹⁴ “Sometimes you may work on a song that activates a tremendous amount of emotion in you, and the feelings threaten your ability to keep singing. [...] I suggest that you allow and, in fact, welcome any feelings that organically occur in yourself as you work, with this proviso: no matter what you’re feeling, pursue your objective. [...] I often use as an example the scene in the movie ‘Kramer vs. Kramer’ where Dustin Hoffman’s young son falls off the jungle gym in the playground, cutting his head open. Hoffman rushes to him, scoops him up in his arms and races through the streets of New York to get him to an emergency room. He’s extremely upset, full of emotion, but his objective is to get his boy to a doctor; he’s not about to just sit down on the curb and cry. Get your job done, no matter how you’re feeling.” (BRUNETTI, 2006, p. 81).

seu uso. Por um tempo, suas escolhas podem parecer impostas. Elas podem parecer cerebrais, em vez de viscerais. Mas repetindo constantemente os arranjos para as qualidades da voz, eles logo começarão a se tornar familiares em sua memória muscular. Com trabalho suficiente, você descobrirá que seu corpo será capaz de reproduzi-los sob demanda e alterá-los à vontade. Então eles começam a se tornar uma fonte de flexibilidade, não algo que enrijece sua performance. Ao anatomizar temporariamente a canção em potências apropriadas das qualidades vocais, você descobrirá uma gama completa de cores disponíveis para você. Então, quando você introduzir a atuação, descobrirá que é capaz de interagir espontaneamente e a voz o seguirá. Sua atuação e canto se integram e, como o verdadeiro artista, você é livre para pintar o que quiser. (HARVARD, 2013, p. 182, tradução nossa)¹⁵.

Ao analisarmos as habilidades do ator-cantor-bailarino, podemos perceber que elas se relacionam diretamente com o movimento do corpo, seja na produção de deslocamento espacial ou na produção de sons pelo aparelho fonador. Essas relações das habilidades do *performer* com o movimento podem ser observadas nos trabalhos de Laban (2011) a respeito do estudo do movimento. Segundo ele, a atuação e a dança, particularmente, possuem uma semelhança com relação à consciência corporal e compartilham a mesma experiência cinestésica durante a performance. Tanto que Laban (2011) não distingue o *performer* entre ator e dançarino, mas o denomina de “ator-dançarino” (SELIONI, 2013).

Laban (2011) vê o corpo como o caminho pelo qual o ser humano

¹⁵“*The answer lies with our old friend: repetition. When you first introduce voice qualities into your song, you may need to make conscious, premeditated decisions about how you will sing at certain points. [...] At this point of the process, you may have to step back and analyse what vocal choices you think will suit the acting. And this is where the work becomes art, rather than technique. Any professional singer can learn to make these sounds, but only an artist can interpret their use. For a while your choices may feel imposed. They might seem cerebral, rather than visceral. But by constantly repeating the set-ups for the voice qualities, they shall soon start to become familiar in your muscle memory. With enough work, you will discover that your body will be able to replicate them on demand, and change them at will. Then they start to become a source of flexibility, not something that sets your performance in stone. By temporarily anatomizing the song into appropriate potential voice qualities, you uncover the full range of colours available to you. Then, when you introduce the acting, you’ll find that you are able to interact spontaneously and the voice follows. Your acting and singing integrate and, like the true artist, you are free to paint whatever you desire.*” (HARVARD, 2013, p. 182).

se comunica e se expressa, e por isso o intérprete deve adquirir uma habilidade para uma ação corporal distinta, com um preciso uso do corpo, tanto em situações em que se encontra parado quanto em movimento. Além disso, a produção vocal – seja a palavra falada ou cantada – também requer essa consciência corporal do *performer*, para que possa se expressar de acordo com o que foi escrito para um personagem específico. Laban pontua:

O uso dos movimentos de seu corpo inclui, com o ator e o cantor, o uso dos movimentos de seus órgãos produtores de voz. O artista do palco tem que exibir movimentos que caracterizam o comportamento e o crescimento de uma personalidade humana em uma variedade de situações de mudança. Ele deve saber como personalidade e caráter podem ser espelhados em gesto, voz e fala. Ele tem que, ao usar esses movimentos, comunicar as ideias de um dramaturgo ou de um coreógrafo ao público. Ele tem que saber como entrar em contato com o espectador. Ele deve ajudar a equipe, incluindo ele mesmo e seus colegas atores, a estabelecer a corrente magnética entre esses dois pólos, palco e público, e, além de ganhar o domínio geral de seu corpo e dos órgãos ligado à fala, também deve treinar e controlar seus hábitos pessoais de movimento. (LABAN, 2011, p. 89, tradução nossa)¹⁶.

O corpo é a via pela qual o ator-cantor-bailarino pode comunicar as ações e emoções do personagem através de suas habilidades, que são percebidas pelo público tanto pela movimentação de cada parte do seu corpo quanto pelo som produzido pelo seu trato vocal. Para Laban (2011), o corpo deve ser treinado em todas as suas possibilidades de expressão, tomando consciência não apenas de suas várias articulações e de seu uso na criação de padrões rítmicos e espaciais, mas também dos

¹⁶“*The use of the movements of his body includes, with the actor and singer, the use of the movements of his voice-producing organs. The artist of the stage has to exhibit movements that characterize a human personality’s behavior and growth in a variety of changing situations. He must know how personality and character are mirrored in gesture, voice and speech. He has, in using these movements, to communicate the ideas of a playwright or a dance-composer to the audience. He has to know how to get into contact with the spectator. He must help the team comprising himself and his fellow actors to establish the magnetic current between these two poles, stage and audience, and, as well as gaining a general mastery of his body and speech organs, he must also train and control his personal movement habits.*” (LABAN, 2011, p. 89).

sentimentos resultantes da ação corporal.

Um dos avanços das pesquisas advindas da neurociência que podemos trazer para o estudo do treinamento do ator-cantor-bailarino no processo de *acting through song* se refere à junção da atuação com o canto, pois se descobriu que a fala e o canto são lateralizados cada um em um hemisfério do cérebro humano. Essa descoberta, feita no final do século XIX através de experimentos de pesquisadores da neurociência, estabelece que o hemisfério esquerdo do cérebro está diretamente ligado não apenas à mão direita, mas também à lógica verbal e à construção de sentenças, enquanto o hemisfério direito se conecta ao uso da mão esquerda e às funções estéticas, intuitivas, imaginativas e musicais. Balk (1977) explica que, em um desses experimentos, enquanto um sujeito cantava uma música, os cientistas colocaram um anestésico nas artérias carótidas de ambos os lados do pescoço, colocando, assim, uma metade do cérebro para dormir. Se a metade direita estava anestesiada, o sujeito esquecia a melodia, mas não as palavras, e com a metade esquerda do cérebro adormecida, o sujeito continuava a melodia, mas esquecia das palavras. Desse modo, para continuar cantando a música completa, era necessário ter ambos os lados do cérebro acordados e coordenados.

Esse processo de coordenação integrada é vital tanto para a vida quanto para o teatro musical; mas, quando está faltando no teatro musical, fica mais diretamente evidente do que na vida. Pode-se sugerir que o problema fundamental do homem enquanto ser humano é efetivamente integrar dentro de si as funções dos hemisférios direito e esquerdo. O humano ideal é talvez aquele que melhor integrou as capacidades criativas, intuitivas, imaginativas e musicais com as capacidades racionais, lógicas, estruturais e verbais. [...] Devemos estimular cada metade do cérebro em vez de entorpecê-lo, e devemos aumentar a coordenação entre os dois, em vez de diminuí-la. Esta, então, é ainda outra maneira de encarar o desafio do treinamento de teatro musical. (BALK, 1977, p. 13, tradução nossa)¹⁷.

¹⁷*“This process of integrated coordination is vital to life as well as to music-theater; but when it is lacking in music-theater, it is more directly evident than it is in life. One might suggest that man’s fundamental problem as a human being is to effectively integrate within himself the right and left hemispheres’ functions. The ideal human is perhaps one who has best integrated the creative, intuitive, imaginative, and musical capacities with the rational, logical, structural, and verbal capacities. [...] We must enliven each half of the brain rather than numbing it, and we must increase the coordination between the two rather than diminishing*

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

Algumas das dificuldades de se trabalhar de maneira integrada com a atuação, a teoria da performance e a ciência surgem de binarismos artificiais comuns e equivocados, como ciência *versus* arte, pensamento *versus* sentimento e razão *versus* emoção. As raízes do dualismo mente-corpo remontam a Platão, e essas construções tornaram-se particularmente significativas para a atuação ocidental moderna com as filosofias dos séculos XVII e XVIII, especialmente a de Descartes, que separa a mente da matéria e a razão do sentimento. (BLAIR, 2008, p. 5, tradução nossa)¹⁸.

No treinamento do ator-cantor-bailarino, segundo a abordagem de *acting through song*, essas dualidades precisam ser revistas para serem exploradas juntas, e não contrariamente umas às outras: a música norteando a atuação e a dança; a dança potencializando a expressão vocal e corporal; e a atuação conectando todas as modalidades artísticas. Por isso é importante a atenção às descobertas do campo da neurociência com relação aos processos mentais e de aquisição de conhecimento e desenvolvimento de habilidades cognitivas dentro do campo da atuação. O desenvolvimento da ciência no entendimento do funcionamento das funções neurais e comportamentais do ser humano amplia o leque de

it. This, then, is still another way of viewing the challenge of music-theater training." (BALK, 1977, p. 13).

¹⁸"*Some of the difficulties of working in an integrated way with acting, performance theory, and science grow out of common and mistaken artificial binaries such as science vs. art, thinking vs. feeling, and reason vs. emotion. The roots of mind-body dualism go back to Plato, and these constructs became particularly significant for modern Western acting with seventeenth - and eighteenth - century philosophies, especially that of Descartes, that split mind from matter and reason from feeling.*" (BLAIR, 2008, p. 5).

possibilidades dentro do estudo do movimento e das técnicas, teorias e treinamentos dos atores-cantores-bailarinos nas diversas modalidades artísticas, de modo a atingirmos um nível ainda mais alto de acurácia e presença cênica, a partir da assimilação desses novos conhecimentos científicos no treinamento do *performer*.

O treinamento, na abordagem de *acting through song*, abarca o desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto e dança do ator-cantor-bailarino contemporâneo tanto nas suas respectivas técnicas isoladas quanto na elaboração de espetáculos que trabalhem a mescla e o diálogo dessas técnicas para a construção de uma *mimese* que permita a imersão da plateia no espetáculo.

Referências |

ARISTÓTELES. **Poetics**. Translated with introduction and notes by Malcolm Heath. London: Penguin Books, 1996.

BALK, Howards Wesley. **The complete singer-actor training for music theater**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.

BARTOW, Arthur. **Training of the american actor**. New York: Theatre Communications Group, 2006.

BLAIR, Rhonda. **The actor, image, and action – acting and cognitive neuroscience**. London and New York: Routledge, 2008.

BRUNETTI, David. **Acting songs**. South Carolina: BookSurge, 2006.

DEER, Joe. **Directing in musical theatre: an essential guide**. London and New York: Routledge, 2014.

DUNBAR, Zachary. Stanislavski's System in Musical Theatre Actor Training: anomalies of acting song. **Stanislavski studies: practice, legacy, and contemporary theater**, Vol. 4 – Issue 1, p. 63-74, 26 April 2016. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11343/112436>>. Acesso em: 05 abr. 2019.

EVANS, Mark. **The actor training**. London and New York: Routledge, 2015.

HARVARD, Paul. **Acting through song – techniques and exercises for musical-theatre actors**. London: Nick Hern Books, 2013.

KOELSCH, Stefan. Brain correlates of music-evoked emotions. **Nature Reviews Neuroscience**, Vol. 15, p. 170-180, march 2014. Disponível em: <http://www.stefan-koelsch.de/papers/koelsch_2014_brain_music_emotion.pdf>. Acesso em: 05 abr. 2019.

LABAN, Rudolf. **The mastery of movement**. Alton, Hampshire, UK: Dance Books Ltd., 2011.

LENT, Roberto. **Cem bilhões de neurônios? Conceitos fundamentais de Neurociência**. São Paulo: Atheneu, 2ª edição, 2010.

MENDES, Ana Carolina de Souza Silva Dantas. **Dança contemporânea e o movimento tecnologicamente contaminado**. Brasília: Editora IFB, 2011.

MOLNAR-SZAKACS, Istvan; OVERY, Katie. Music and mirror neurons

- from motion to 'emotion. **Society of Cognitive and Affective Neuroscience**, Oxford, v. 1, n. 3, p. 235-241, 2006 Dec. Oxford University Press. Disponível em: <<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC2555420/>>. Acesso em: 05 abr.2019.

MOORE, Tracey; BERGMAN, Allison. **Acting the song – Performance skills for the musical theatre**. New York: Allworth Press, 2008.

RCSSD. **Royal Central School of Speech and Drama – University of London – BA (Hons) Acting (Musical Theatre) degree course**. Disponível em: <<https://www.cssd.ac.uk/ba-acting-musical-theatre>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. **Revista Poiésis**, nº 16, p. 40-51, Dez. de 2010. Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/poiesis/article/view/26974>>. Acesso em: 15 abr. 2019.

SELIONI, Vasiliki. **Laban-Aristotle: ζῶον (zoon) in theatre Πράξις (praxis) – Towards a methodology for movement training for the actor and in acting**. PhD Thesis, The Royal Central School of Speech and Drama, University of London, London, 2013.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. São Paulo: Edusp, 2015.

Data de submissão: 19/04/2019
Data de publicação: 30/06/2019

Abstract |

Based on *Acting Through Song*'s training approach for the actor-singer-dancer of Musical Theatre, commonly applied in the universities and technical courses in London, in the United Kingdom, we describe in this work the details of this process, in which music becomes a guiding element for the development as well as an application of the *performer's* technical skills in the composition of scenes and characters of this theatrical genre. We describe the processes used in this training perspective for the contemporary *performer's* acting, singing and dance skills progresses [?] and how those elements can be integrated to potentiate each other. We bring music as an element that leads the acting and dancing development, passing through dance as a potentiator of vocal and corporal expression, reaching the acting as a connector of all elements in the construction of the *Aristotelian mimesis*, which aims the affective connection with the audience and the communication of the narrative presented in the show. **Keywords:** *acting through song*. musical theatre. music. actor-singer-dancer skills. abilities.