



**Daniela Santos
Araújo**

**O (TEATRO) MUSICAL EM PORTUGAL:
PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UM ESPETÁCULO**

Relatório de Projeto apresentado à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Música, realizado sob a orientação científica da Professora Doutora Isabel Alcobia, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, e a orientação artística do Professor Doutor António Vassalo Lourenço, Professor Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

presidente

Professora Doutora Maria do Rosário Correia Pereira Pestana
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Isabel Maria de Oliveira Alcobia (Orientadora)
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Professora Doutora Maria Cristina Pais Aguiar
Professora Adjunta da Escola Superior de Educação de Viseu

agradecimentos

À Professora Doutora Isabel Alcobia, minha orientadora, pela competência científica e técnica, pela disponibilidade e acompanhamento do trabalho ao longo destes dois anos, pelas sugestões, críticas e correções feitas durante a orientação que levaram a este relatório final, assim como pela dedicação e amizade demonstradas.

Ao Professor Doutor António Vassalo Lourenço, meu coorientador, por ter aceitado o desafio de fazer este Projeto de Mestrado enquanto Maestro da Orquestra Filarmonia das Beiras, pela competência científica e artística, bem como pela orientação e generosidade que me permitiram encontrar informações e soluções fulcrais para a execução prática deste musical.

À Orquestra Filarmonia das Beiras, a toda a equipa, músicos e elenco, pela amabilidade em receber este projeto e por todo o apoio e disponibilidade manifestados.

Às pianistas Beatriz Betancourt e Taíssa Cunha, pela competência científica e técnica, pela constante disponibilidade para acompanhar os ensaios musicais deste Projeto, assim como pelo carinho sempre demonstrado.

Aos meus pais, José Augusto Araújo e Ana Paula Santos, e à minha irmã, Patrícia Araújo, que sempre me estimulam a crescer profissional e pessoalmente. Acima de tudo, muito obrigada pais, por terem suscitado em mim o gosto pela música desde muito cedo e por me terem proporcionado a oportunidade de adquirir uma sólida formação nesta área que tanto aprecio.

A todos os meus familiares, amigos e colegas, pelo inestimável incentivo, paciência e compreensão revelados ao longo deste ano.

palavras-chave

Musical, Teatro Musical, Música, Teatro, Criação Artística, Performance, Espetáculo.

resumo

Este relatório de projeto pretende ser um contributo para a produção de Teatro Musical em Portugal, na medida em que estuda todo o processo de criação de uma apresentação deste género. Através da observação participante no processo de produção e da integração ativa no espetáculo enquanto intérprete, pretende-se descodificar os métodos utilizados em Portugal para criar um musical, uma vez que se trata de uma tradição cultural importada dos Estados Unidos da América e de Inglaterra. Será importante também perceber os critérios de escolha em momentos decisivos, por parte de toda a equipa de profissionais envolvidos no projeto artístico, visto não existir qualquer oferta de formação superior a nível nacional na área do Teatro Musical.

keywords

Musical, Musical Theatre, Music, Theatre, Artistic Creation, Performance, Show.

abstract

This report aims to be a contribution to the production of Musical Theatre in Portugal, as it will study the entire process of creating a presentation of this kind. Through participant observation in the act of production and active integration in the show as an interpreter, it is intended to decode the methods used in Portugal to create a musical, since it is an imported cultural tradition from the United States of America and from England. It will also be important to understand the selection criteria in decision times, from the team of professionals involved in the artistic project, as there is no provision of graduate education in the Musical Theatre area.

Índice

Introdução.....	11
1. O (Teatro) Musical na sociedade contemporânea	23
1.1. Musical Theatre vs. Musical	25
1.2. O Musical em Portugal	27
1.2.1. O Teatro de Revista.....	28
1.2.2. As primeiras produções e o início do século XXI	29
1.2.3. As principais produções da atualidade.....	32
2. Criação de um Musical.....	35
2.1. Escolher o Musical	35
2.2. Constituir a Equipa Artística e a Equipa Técnica	39
2.3. Selecionar o Elenco	40
2.4. Encenação.....	52
2.5. Cenografia, Adereços e Figurinos	54
3. Projeto Artístico: <i>A História da Pequena Sereia</i>	63
3.1. Teatro Aveirense.....	63
3.2. Ensaios	65
3.2.1. Ensaios Musicais	66
3.2.2. Ensaios de Cena	69
3.2.3. Ensaios com Orquestra.....	70
3.3. Divulgação do Evento	71
3.4. Apresentações.....	75
3.5. Autoetnografia.....	78
3.5.1. <i>A Pequena Sereia</i>	83
3.5.2. Reflexão crítica	84

Conclusão.....	89
Referências Bibliográficas	91
Referências Cibernéticas	92
ANEXOS.....	94
Estudo: “Formação e Experiência de um Performer de Teatro Musical em Portugal” (março, 2016).....	95
Esboço: “Figurino da Ariel” (fevereiro, 2016).....	100
Esboço: “Figurino da Eric” (março, 2016)	101
Esboço: “Figurinos do Flotsam e do Jetsam” (março, 2016).....	102
Esboço: “Figurino do Flounder” (fevereiro, 2016).....	103
Esboço: “Figurino do Harold” (fevereiro, 2016)	104
Esboço: “Figurino do Marinheiro” (março, 2016).....	105
Esboço: “Figurino do Rei Tritão” (fevereiro, 2016)	106
Esboço: “Figurino do Sebastião” (março, 2016).....	107
Esboço: “Figurino do Scuttle” (março, 2016).....	108
Esboço: “Figurino da Úrsula” (fevereiro, 2016).....	109

Índice de Figuras

Figura 1.....	29
Figura 2.....	30
Figura 3.....	31
Figura 4.....	33
Figura 5.....	33
Figura 6.....	34
Figura 7a.....	35
Figura 7b.....	36
Figura 8.....	37
Figura 9.....	38
Figura 10.....	54
Figura 11.....	55
Figura 12.....	56
Figura 13.....	56
Figura 14.....	57
Figura 15.....	58
Figura 16.....	58
Figura 17.....	59
Figura 18.....	59
Figura 19.....	60
Figura 20.....	60
Figura 21.....	61
Figura 22.....	62
Figura 23.....	64
Figura 24.....	72
Figura 25.....	73
Figura 26.....	74
Figura 28.....	74
Figura 27.....	75

Índice de Gráficos

Gráfico 1: Sequência de envolvimento e participação no projeto artístico.....	15
Gráfico 2: Esferas de relações interpessoais e institucionais criadas para o projeto.	16
Gráfico 3: Distribuição etária dos respondentes.	42
Gráfico 4: Habilitações académicas dos respondentes.	43
Gráfico 5: Quantidade de participações em musicais académicos.....	44
Gráfico 6: Entidades promotoras das experiências em musicais académicos.....	45
Gráfico 7: Tipo de musicais académicos em que participaram.	46
Gráfico 8: Quantidade de participações em musicais profissionais.....	47
Gráfico 9: Entidades promotoras das experiências em musicais profissionais.....	48
Gráfico 10: Tipo de musicais profissionais em que participaram.	49
Gráfico 11: Princípios orientadores do (Teatro) Musical português.....	89

Índice de Tabelas

Tabela 1: Equipa artística e equipa técnica: Nome e função.....	40
Tabela 2: Elenco selecionado: Nome e tipo de voz.....	41
Tabela 3: Calendário dos ensaios musicais.	67
Tabela 4: Calendário dos ensaios de cena.....	69
Tabela 5: Calendário dos ensaios com orquestra.....	70
Tabela 6: Calendário das apresentações.	76

Introdução

A escolha do tema do projeto sobre que incide este relatório assenta, primordialmente, em duas razões principais: a primeira relaciona-se com a existência de poucos trabalhos académicos dedicados ao estudo do Teatro Musical em Portugal; além disso, mercê da atividade profissional que desenvolvo na área dos musicais, é do meu interesse pessoal levar a cabo esta investigação para o meu crescimento e desenvolvimento científico e artístico. Acresce que, infelizmente, o Teatro Musical ainda não se encontra no âmbito da oferta de formação superior no nosso país. Portanto, os jovens artistas que querem vingar no ramo são obrigados a procurar outras opções de qualificação profissional e académica, que incluem estudar no estrangeiro ou graduarem-se em vertentes adjacentes, nomeadamente, canto, teatro e/ou dança.

Este último problema tornou-se o principal motivo para levar a cabo o projeto artístico associado a este trabalho académico. Adicionalmente, ambiciona-se evidenciar que a necessidade da abertura de um Curso Superior de Teatro Musical se revela cada vez mais urgente. Por um lado, os estudantes desistem do seu sonho profissional, seja porque as propinas e o custo de vida no estrangeiro são inabarcáveis para a generalidade das famílias portuguesas, seja pelo desinteresse pelo Teatro Musical devido à imposição de uma formação mais genérica dentro do país. Por outro lado, o talento nacional é, indubitavelmente, desvalorizado por algumas das entidades empregadoras nacionais que produzem este género performativo, na concorrência com jovens profissionais estrangeiros especializados em Teatro Musical.

Assim, a minha pesquisa científica pretende adquirir resposta a três questões centrais como:

- Que processos estão na base da produção, adaptação, interpretação e promoção de um musical por parte dos profissionais que exploram esta área em Portugal?
- De que forma o Teatro Musical ganhou em Portugal uma conotação infantojuvenil, quando na cultura anglo-saxónica se trata, e sempre se tratou, de um género dedicado a todas as faixas etárias sem predominância de nenhuma delas?
- Por que razão, apesar de o Teatro Musical já se assumir como uma forma de espetáculo assídua dos palcos portugueses, gerando empregabilidade e

necessidade de recursos humanos qualificados, ainda não foram criadas ofertas de formação superior no país especializadas nesse género performativo?

Naturalmente, assumindo que os jovens talentos portugueses devem ser estimulados e defendidos dentro das fronteiras nacionais, fui motivada a produzir um musical em parceria com a Orquestra Filarmonia das Beiras e o Estúdio de Ópera do Centro, com o intuito de mostrar as qualidades artísticas dos alunos da Licenciatura e do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro.

Neste enquadramento, este relatório assume como objetivo geral contribuir para um melhor conhecimento das produções de Teatro Musical realizadas em Portugal. Tem ainda por objetivos específicos:

- Identificar o tipo de espetáculos de Teatro Musical que são praticados em Portugal;
- Evidenciar a continuidade deste género no contexto cultural do país nas últimas décadas;
- Compreender de que forma a contextualização nacional deste género pode contribuir para a sua adaptação estilística ao panorama sociocultural português;
- Avaliar de que forma o Teatro Musical pode constituir um importante instrumento na fomentação cultural da cidade de Aveiro.

No que toca às minhas motivações para avançar com este tema, importa salientar que a minha relação com o Teatro Musical, e mais especificamente com o musical enquanto espetáculo performativo e artístico, não é de todo recente. Se, desde muito jovem, o interesse e curiosidade por esta área, menos tradicionalmente portuguesa, me despertaram a vontade de investigar e conhecer mais, a escolha de uma carreira nas artes performativas e a decisão de adquirir formação académica superior em Canto conduziram-me rápida e diretamente ao contacto com este género de espetáculos e ao envolvimento pessoal com esta forma particular de arte e cultura.

Contudo, a minha determinação em abordar este assunto específico, que não é, certamente, um dos mais academicamente discutidos em Portugal, não se baseia nem se funda apenas na mera curiosidade e vontade de compreender melhor o tema. Tão pouco se deve somente à adequação desta matéria ao modelo curricular deste Mestrado em Performance; muito pelo contrário, tal matéria não é habitual no plano de estudos deste curso superior.

Todavia, cumpre realçar que, nos últimos anos, se tem notado uma frequência crescente de peças de Teatro Musical no guião da unidade curricular de Canto (Licenciatura e Mestrado) ficando porém à mercê das preferências de repertório de cada aluno e do conseqüente aval da professora da classe. Assim, este trabalho e o projeto desenvolvido, podem também ser vistos como mais um contributo para a afirmação deste género na prática académica e performativa desta Universidade.

A minha primeira intenção com a seleção específica desta temática, deste projeto artístico e deste universo de estudo é providenciar um outro “olhar” sobre a realidade atual das artes performativas no nosso país. No meio académico em que estudo, onde o Teatro Musical não é trabalhado assiduamente nas suas mais variadas componentes - história, produção, interpretação, criação, composição, entre outras – um documento científico como um Relatório Final de Projeto Artístico de Mestrado pode trazer novos contributos à comunidade mais próxima que nos rodeia, ou seja, os Músicos em formação superior.

No ano letivo de 2010/2011, quando ingressei na Licenciatura em Música – Variante de Canto do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro, procurei desde o início afirmar junto dos meus professores e colegas de classe as minhas ambições profissionais e intenções académicas enquanto formanda na área e jovem ainda com pouca experiência profissional e contacto limitado com o meio artístico.

O que pretendo sublinhar com esta afirmação é que o meu gosto pelo Teatro Musical antecede esta fase do meu percurso formativo, como algo que sinto intrínseco à minha pessoa desde que me conheço; antes foi uma das minhas facetas enquanto *performer* que expus aos docentes das unidades curriculares práticas – especialmente à minha Professora de Canto, a Professora Doutora Isabel Alcobia, e ao meu Professor de Coro, o Professor Doutor António Vassalo Lourenço – que tão bem me acolheram nesta escolha e que, até hoje, sempre me apoiaram neste ponto de vista. Outrossim, este período de formação superior, muito mercê desse acolhimento e apoio, permitiu potenciar e, principalmente, qualificar as minhas capacidades técnicas e os meus conhecimentos, cumprindo cabalmente as expetativas que tinha.

Posso afirmar que, atualmente, como cantora profissional, as minhas perspetivas de carreira não mudaram o foco que me levou a persegui-las enquanto aspirante a *performer*. Mais do que perseguir qualquer tipo de notoriedade, importa-me lograr a superação pessoal em cada projeto, aprender em cada oportunidade e colher os ensinamentos de todos aqueles com quem trabalho, procurando a melhoria contínua como artista. E com isto, continuar a manter-

me longe de pensamentos menos positivos, sejam decorrentes de derivas ou tentações megalómanas ou de frustrações exacerbadas. Pelo contrário, a modéstia e a humildade profissional, acompanhadas da necessidade permanente de aprender, configuram-se, na minha opinião, como eixos orientadores mais seguros para um percurso de vida pessoal e profissional gratificante e bem-sucedido.

Por todas essas razões, acreditei desde logo que o Mestrado em Performance a que me candidatava era a opção natural e necessária no ponto do percurso em que me encontrava em 2014, após a conclusão da Licenciatura em Música. Nessa fase de formação tinha como objetivo aprofundar os meus conhecimentos em espetáculos performativos musico-teatrais, bem como na sua criação e produção artística, sentimento que me continua a motivar para prosseguir a minha investigação, quiçá, num projeto de Doutoramento.

Logo, após mais esta fase, emerge já uma vontade de aprofundar a minha pesquisa sobre Teatro Musical, possivelmente examinando numa fase posterior outros géneros desta grande área artística, que envolve uma fusão de harmonização de três grandes áreas performativas – o Teatro, a Música e a Dança.

Ainda assim, no momento, não vislumbro uma dedicação exclusiva à investigação científica, pois julgo muito relevante o envolvimento profissional ativo nestas artes performativas para o desenvolvimento de reflexão académica capaz de acrescentar valor a este campo do conhecimento. Nessa linha, acompanho atentamente todas as possibilidades de conjugação dessas duas vertentes – a prática artística e a produção académica – designadamente, o exercício de funções docentes, contribuindo para a formação de novas gerações de artistas e para o desenvolvimento cultural do país, em especial, no que diz respeito ao Teatro Musical.

Portanto, é relativamente fácil compreender todos os motivos que me levaram a escolher produzir um musical e deixar um testemunho descritivo de todo o seu processo de criação. Estando já extensamente expendidas as razões de índole pessoal e académica que me levaram a desenvolver este trabalho e este projeto, resta sublinhar o especial enfoque colocado na seleção do público-alvo a que se dirige o espetáculo produzido numa perspetiva de verdadeiro serviço educativo, visando a formação e criação de público para as artes performativas que convoca e em que se inscreve. E, na minha opinião, o musical reúne todas as qualidades essenciais para conseguir servir tais propósitos artísticos, culturais e educativos.

Como é compreensível, não foi tarefa fácil projetar uma conceção tão ambiciosa, quer pelos elementos humanos que engloba, como pelos fatores económicos e financeiros que a

condicionam, ou ainda pelos diversificados recursos materiais e físicos que um musical bem concebido requer.

Não obstante, a produção deste espetáculo foi um processo demorado, persistente e paciente, que se conseguiu desenrolar atraindo gradualmente um número considerável de participantes, todos eles empenhados em contribuir com o seu melhor para providenciar a este espetáculo musico-teatral o maior sucesso possível. Esse encadeamento sucessivo de colaborações e contributos pode ser esquematizado com o diagrama que se segue.

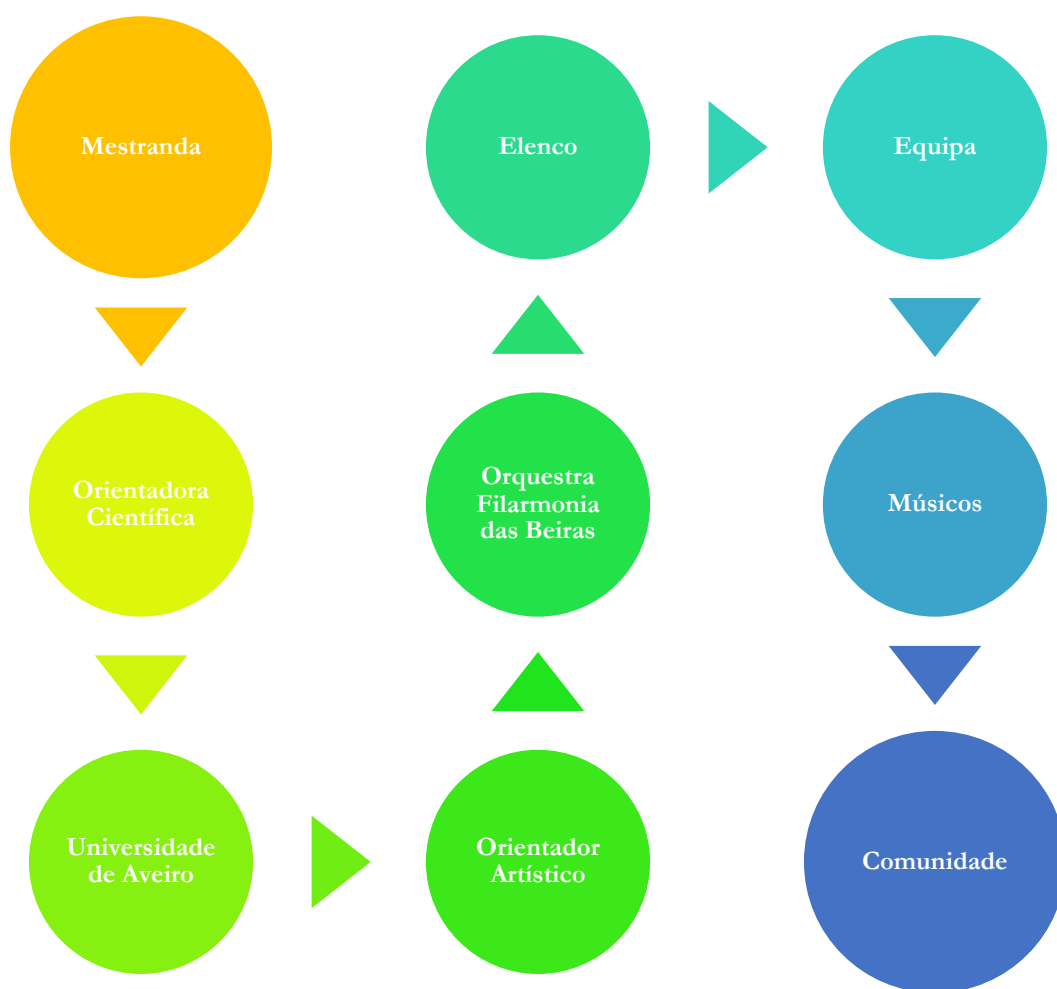


Gráfico 1: Sequência de envolvimento e participação no projeto artístico.

A sequência de participação, que se foi gerando a partir das minhas ideias e das ideias dos meus orientadores, passou numa primeira etapa pela Universidade de Aveiro, enquanto entidade que aprovou o meu projeto de investigação.

De seguida, partiu para uma segunda etapa, a da aprovação por parte da principal entidade promotora e patrocinadora do musical – a Orquestra Filarmonia das Beiras – após análise e aprovação do projeto pelo seu Diretor Artístico e Maestro Titular, Professor Doutor António Vassalo Lourenço, que assim assumiu também a função de Orientador Artístico do trabalho.

Concluída esta fase, o projeto artístico chegou à formação do Elenco, tendo também como pano de fundo a Universidade de Aveiro, já que a maioria dos elementos que o constituíram eram alunos da Licenciatura e Mestrado em Música. Este grupo complementado com todos os técnicos que participaram na produção, compuseram a Equipa que se articulou, numa fase posterior, com os Músicos da Orquestra Filarmonia das Beiras na preparação das apresentações públicas.

No culminar desta sequência, tivemos o supremo gosto de ver o trabalho atingir o seu desiderato final e o seu propósito primordial - estabelecer a relação com o último grupo social do projeto - a Comunidade - quase dois anos letivos após ter sido originado como uma pequena ideia.

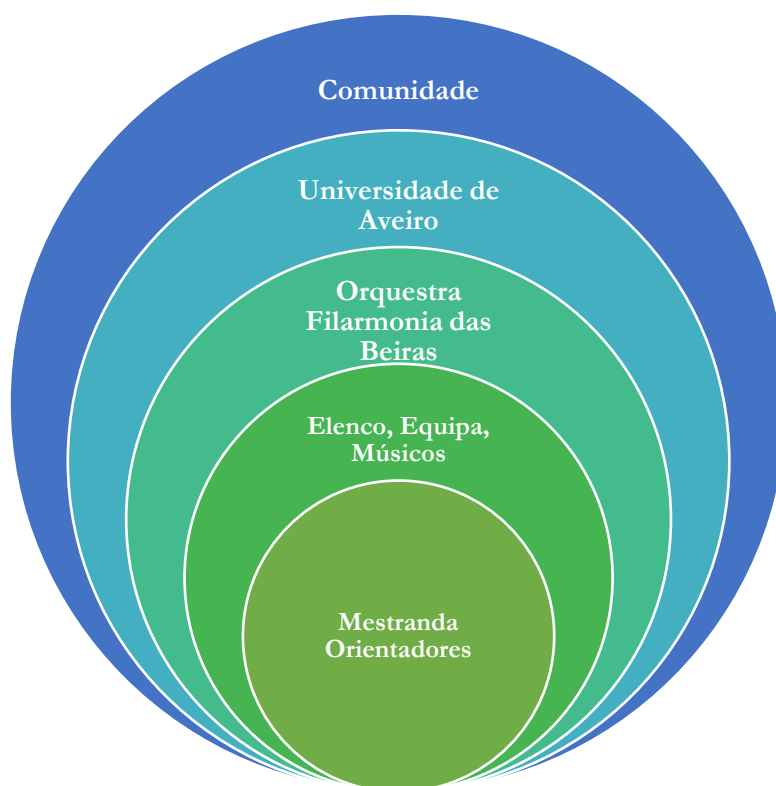


Gráfico 2: Esferas de relações interpessoais e institucionais criadas para o projeto.

Com o desenvolvimento deste projeto, como se esboça graficamente no diagrama anterior, foi-se fortalecendo um leque cada vez mais alargado de relações interpessoais, na sequência do progressivo envolvimento e alargamento de participações pessoais e institucionais. Assim, de um pequeno núcleo inicial, envolvendo a mestrandia, a orientadora científica e o orientador artístico, progrediu-se para um projeto coletivo que convocou outras participações, com a constituição do elenco, do corpo de músicos e dos colaboradores das áreas técnicas da produção. Estas dinâmicas convocaram ainda a ativação de colaborações institucionais da Orquestra Filarmonia das Beiras e da Universidade de Aveiro, para culminar em diversos momentos de envolvimento comunitário, apoiados por diversas outras instituições locais que serão referidas mais adiante.

As metodologias de investigação escolhidas para o desenvolvimento deste trabalho foram, desde o início, cuidadosamente planeadas sob orientação da Professora Doutora Isabel Alcobia, que sempre me providenciou sugestões, observações e críticas construtivas ao longo de todo o percurso de pesquisa. Coerentemente, acrescento que um plano metodológico bem estruturado reflete na íntegra um bom planeamento de todo o processo de investigação, diminuindo a possibilidade de surgirem falhas que comprometam a validade do projeto. Como Joaquim Duarte enuncia na sua definição de Metodologia:

O seu conceito é utilizado no sentido de como se define e explica o método a ser usado, na sua utilização estatística ou probabilística e na generalização e/ou interpretação dos resultados, de modo a atingir um determinado objectivo. São esses factores que suportam a investigação e as técnicas a seguir. (Duarte 2013, 21)

Como tal, se enquanto pesquisadora pretendia estudar um tema como *O (Teatro) Musical em Portugal: Processo de criação de um espetáculo*, devo explicitar, nesta fase inicial do relatório, como procedi à recolha de dados para a minha pesquisa. Assim, considereei prioritárias as ações que passo a enunciar:

- Aprender a reflexão teórica que já foi debatida sobre o assunto em questão;
- Compreender as práticas executadas por entidades empresariais e profissionais, nacionais e internacionais, na concepção, produção e promoção de espetáculos de Teatro Musical;

- Assimilar as considerações pessoais de diferentes indivíduos em relação a projetos deste género, através de um contacto verbal com o elenco, equipa, músicos e demais envolvidos neste musical enquanto projeto artístico.

Nesta parte do trabalho procurei revelar as intenções e motivações que guiaram a realização da minha pesquisa científica, descrever como foi desenvolvida a investigação e detalhar tecnicamente, de forma coerente e linear, as várias etapas que constituíram o projeto académico e artístico. Posto isto, a recolha e compilação dos dados obtidos foram resultado de alguns procedimentos que passo a explicitar:

- Realização de um estudo de opinião, através da aplicação de um inquérito, por questionário autoadministrado, aos vários elementos que constituíram o elenco deste musical, incidindo sobre a sua formação e experiência enquanto *performers* de Teatro Musical, nas vertentes académica e profissional;
- Redação de um bloco de apontamentos de incidentes, momentos e avanços críticos, quase à semelhança de um caderno de campo sem, no entanto, procurar cumprir todos os requisitos e características deste último;

Em jeito de aprofundamento deste último tópico, passo a explicar que o objetivo principal do bloco de apontamentos era providenciar informações detalhadas sobre os mais variados acontecimentos que pudessem decorrer durante o período de montagem e apresentação do musical. Estes poderiam incluir, por exemplo, contratemplos, imprevistos e mudanças de última hora durante ensaios musicais, de cena e técnicos; relatos, notas e comentários sobre reuniões de equipa, provas de figurinos e outros encontros de trabalho; e por último, todas as observações que no próprio momento se considerassem relevantes de registar, antecipando assim o contributo que tais anotações poderiam trazer à redação do trabalho escrito. Em todo o caso, até pela natureza pessoal e reservada desse recurso, entende-se dever prescindir de qualquer citação ou reprodução direta desses apontamentos.

Posteriormente, a definição estratégica deste trabalho passou por três fases principais de investigação científica. A primeira fase consistiu em levantar um número de questões suscetíveis de analisar numa sequência lógica:

- Descrever uma breve história cronológica do Teatro Musical norte-americano (Broadway) e inglês (West End), bem como do seu equivalente português

(Teatro de Revista), comparando-os entre si, nos pontos em que tal for possível;

- Compreender se existem mais divergências ou proximidades entre o Teatro Musical estrangeiro e o português;
- Verificar a situação atual do Teatro Musical em Portugal, focando a atividade realizada no século XXI;
- Estudar os passos que constituem o processo de criação de um espetáculo de Teatro Musical, recorrendo para tal a bibliografia especializada;
- Comprovar a possibilidade de aplicar os métodos analisados no estudo, caso existissem, num contexto de performance artística, de modo a garantir a validade deste trabalho.

A segunda fase incidiu na delimitação da área de estudo, pois seria impraticável tratar todas as formas de Teatro Musical, sobretudo com um grau de aprofundamento adequado. Consequentemente, optou-se por restringir este trabalho à temática do Teatro Musical português do século XXI, procurando assim delimitar o universo temporal para efeitos de atualização científica e viabilidade académica do projeto de trabalho.

A terceira e última fase culminou na pesquisa de informação, complementada com leituras e revisões e na consequente estruturação do trabalho. Para esta etapa foram definidos os seguintes tópicos a aprofundar:

- Estudar a história do Teatro Musical até a um nível de conhecimento científico adequado à redação devidamente fundamentada do trabalho, sempre com o objetivo máximo de assimilar a sua evolução estilística enquanto género artístico sem, todavia, entrar no detalhe de uma investigação musicológica intensiva;
- Elaborar um resumo coerente sobre o modo como se processam hoje em dia as práticas de Teatro Musical em Portugal, nomeadamente quais as entidades que o produzem numa perspetiva comercial e que tipo de espetáculos proporcionam ao público, procurando recolher um número razoável de dados quantitativos para efeitos de inventário, análise e comparação;
- Analisar cada um dos passos integrantes do processo de criação artística de um musical, procurando individualizá-los e descreve-los para fins didáticos, com o

intuito de melhor apreender e divulgar as suas características, diferenças e particularidades;

- Pesquisar sobre a existência de métodos prescritos para a concepção de um musical e, encontrando-os, compará-los de maneira a encontrar as semelhanças e disparidades mais notórias que existissem entre eles;
- Realizar uma pesquisa de campo bem suportada, aplicando, num contexto prático, todas as técnicas estudadas e concebendo uma reflexão crítica posterior sobre essa performance artística, numa perspectiva de investigação-ação participativa.

No princípio desta investigação, a elaboração da pesquisa literária constou apenas de dois tipos de documentação, nomeadamente, revistas especializadas e publicações monográficas. Tal critério justificou-se pela fidedignidade dos conteúdos e resultante legitimidade para a consequente validação de novo conhecimento científico. Contudo, não se descuidaram neste relatório de projeto artístico outras fontes de referência, que foram recuperadas e que assumiram alguma relevância e pertinência para este estudo, designadamente:

- Páginas WEB;
- Artigos de opinião;
- Crónicas;
- Reviews.

Logicamente, as temáticas a pesquisar tiveram em conta as limitações do estudo, pelo que preferi que se circunscrevessem apenas à área do Teatro Musical e aos seus temas adjacentes, de modo a que a revisão literária pudesse conferir argumentação vantajosa e, ao mesmo tempo, apropriada e exequível para um investigador singular e com recursos limitados de tempo e meios de investigação, mas, ainda assim, ajustada à exigência do grau académico que visa conferir. Prontamente, ao longo deste trabalho serão referidos alguns desses temas, com maior ou menor grau de aprofundamento consoante a pertinência da sua alusão, sendo alguns eles:

- Broadway;
- West End;

- Contemporary Commercial Music (CCM);
- Belt;
- Twang;
- Teatro de Revista.

Aquando da pesquisa da literatura, foi simultaneamente realizada uma tabela com a revisão bibliográfica. Nesta tabela era possível encontrar todas as referências bibliográficas de cada documento analisado, assim como outras informações, nomeadamente referentes a citações ou palavras-chave. A elaboração deste documento de suporte ao relatório foi essencial, uma vez que garantiu uma organização lógica e uma distribuição clara por tipos e formatos de documento, temáticas e temas-chave de todas as referências bibliográficas e cibernéticas.

Dentro do meu plano de metodologias de investigação científica, concebi um conjunto de técnicas, enquanto ferramenta de recolha de dados e informação. Com a seguinte descrição das técnicas utilizadas para a concepção do projeto artístico e redação do relatório a ele associado, pretendi, igualmente, expôr o meu papel de investigadora e os procedimentos realizados para levar a cabo esta investigação:

- Observação;
- Análise de documentos;
- Questionário;
- Notas.

Na descrição dos termos “Observação”, “Análise de documentos”, “Questionário” e “Notas” enquanto conceitos metodológicos, Joaquim Duarte refere o seguinte, respetivamente:

Esta técnica baseia-se na observação de um conjunto de fenómenos que queremos estudar com o objectivo de recolher dados sistematicamente sobre o que um conjunto de pessoas faz. O observador pode ter um papel participativo ou não dependendo do método de investigação em que é usado. (Duarte 2013, 34)

Consiste na recolha, leitura e análise de documentos escritos ou outros artefactos sobre a área de investigação. (Duarte 2013, 35)

Elaboração de um conjunto de perguntas relacionadas com o tópico de investigação. (*idem*)

Anotações do investigador. (*idem*)

Uma das decisões mais acertadas na estruturação deste projeto artístico e da sua componente escrita foi a conversão do trabalho de campo, enquanto metodologia de investigação, no cerne do trabalho. A ideia partiu de um musical a ser apresentado no Teatro Aveirense como espetáculo integrante da temporada musical 2015/2016 da Orquestra Filarmonia das Beiras.

Com esta ação, a peça transformou-se num objeto de estudo único, com um universo bem delimitado e terminou por corresponder eficientemente ao meu projeto artístico, numa abordagem de investigação-ação participativa. Também posso concluir que as técnicas utilizadas em muito contribuíram para aprimorar a validade e utilidade do trabalho, bem como para produzir um impacto social e comunitário que, naturalmente, não estou em condições de avaliar, nem pretendi aferir.

1. O (Teatro) Musical na sociedade contemporânea

A palavra ‘música’ tinha para os Gregos um sentido mais lato do que aquele que hoje lhe damos. Era uma forma adjectivada de ‘musa’ – na mitologia clássica, qualquer das nove deusas irmãs que presidiam a determinadas artes e ciências. A relação verbal sugere que entre os Gregos a música era concebida como algo comum a todas as actividades que diziam respeito à busca da beleza e da verdade. (Grout e Palisca 2007, 19)

As origens do Teatro Musical remontam ao período clássico (séculos V-IV a. C.), uma época em que a civilização grega foi responsável pela criação e disseminação de novas expressões artísticas e culturais:

A forma mais importante do período clássico é a tragédia. Desenvolveu-se a partir das festas de Dioniso, com os seus ditirambos cantados pelos coros. Os instrumentistas e o coro (até 15 cantores) mantinham-se de pé num espaço semicircular, a ‘orchestra’, diante do cenário propriamente dito. O coro cantava a ‘canção introdutória’, as ‘canções de cena’ (stasimon) no decurso da obra e a ‘canção de saída’ no final da mesma. As canções corais estavam possivelmente ligadas à dança e à pantomima (em grego, ‘orchestra’, lugar de dança). (Michels 2003, 173)

Portanto, é possível afirmar que os elementos primordiais do Teatro Musical moderno (canto, representação e dança) emergiram na Grécia Antiga e continuaram na cultura de outros povos e civilizações dominantes, como foi o caso dos Romanos:

Está demonstrado que, no século IV a.C., existiam representações teatrais com música, sobretudo pantomimas dançadas ao som da tibia segundo modelo etrusco. Actores, mimos e músicos formavam uma espécie de corporação do espectáculo (‘histriones’). Usaram e copiaram os dramas gregos o que levou, no séc. III a.C., ao ‘canto falado’, ‘árias’, ‘duos’ e ‘coros’ [...]. (Michels 2003, 179)

Durante a Idade Média, várias dramatizações musicais de histórias da Bíblia foram concebidas com o objetivo de tornar os ensinamentos da Igreja acessíveis à população analfabeta: os chamados “dramas litúrgicos”.

A partir dos tropos do Intróito de Páscoa e Natal, desenvolveram-se diálogos cantados, os quais em breve incorporaram também uma acção dramática. Nasceram assim pequenas representações sacras independentes, p. ex., a ‘Representação de Daniel’, e mais tarde os ‘Mistérios’, que também se representavam fora da liturgia e da Igreja. (Michels 2003, 191)

Com o passar do tempo, estas peças conduziram a uma tradição popular de pantomimas e óperas cómicas que se estendeu a grande parte da Europa e permaneceu durante vários séculos. Com o século XVII, surge a ópera como protagonista de um panorama

artístico de caráter sério e erudito, que levou ao seu desenvolvimento em paralelo com géneros de estilo ligeiro e popular e consequente diferenciação de públicos. Foi já na década de 1840 que Jacques Offenbach e outros colaboradores artísticos transformaram a opereta parisiense num sucesso além-fronteiras, com repercussões, designadamente, na Áustria e em Inglaterra. Mais tarde, no fim do século XIX, as criações cómicas do dramaturgo William Gilbert aliaram-se à musicalidade clássica de Arthur Sullivan, numa colaboração britânica de mais de vinte anos, que acabaria por influenciar o desenvolvimento do musical.

Entretanto, os Estados Unidos da América desenvolviam o seu próprio estilo de Teatro Musical, com extravagantes invenções por parte dos *minstrel shows*. A ascensão dos *music halls* em Inglaterra e do *vaudeville* nos Estados Unidos, assim como do *burlesque* europeu contribuiu, com elementos característicos de cada um, para fundar o género anglo-saxónico reconhecido em todo o mundo: o musical.

Logo, não existe um género específico de artes performativas que se assuma como o antecessor direto do musical, mas sim, como afirmam John Snelson e Andrew Lamb, um conjunto de géneros:

[...] no geral tem as suas raízes na ópera cómica e na opereta, *music hall*, *minstrel shows*, *vaudeville* e *burlesque*, e a sua evolução foi ainda influenciada por estilos populares precoces como o *ragtime* e o *jazz*.¹ (Snelson e Lamb 2001, 453)

Assim sendo, o Teatro Musical enquanto prática cultural tem evoluído em muitas variantes de espetáculos ao longo dos anos, seguindo as ideias dos seus criadores e os gostos dos seus adeptos.

John Kenrick sugere o seguinte fenómeno:

A história mostra-nos que os musicais prosperam em cidades que são o 'lugar da moda' num dado momento. Estas comunidades devem cumprir quatro critérios essenciais:

1. Uma população grande e suficientemente próspera para suportar uma cultura teatral ativa.
2. Uma comunidade artística florescente que alimenta as sucessivas gerações de talentos criativos e performativos.
3. Um sentimento de otimismo partilhado em relação à comunidade e ao seu futuro.
4. Libertação da censura governamental extensiva e/ou opressão política.² (Kenrick 2008, 12)

¹ “[...] in general it has roots in comic opera and operetta, music hall, minstrel shows, vaudeville and burlesque, and its evolution was further influenced by early popular styles such as ragtime and jazz.” (Trad. da A.)

² “History shows us that musicals thrive in cities that are the ‘happening place’ at a given moment. These communities must meet four essential criteria: 1. A population large and prosperous enough to support an active theatrical culture; 2. A thriving artistic community that nurtures successive generations of creative and performing talent; 3. A shared sense of optimism in regards to the community and its future; 4. Freedom from extensive government censorship and/or political oppression.” (Trad. da A.)

Assim, a ascensão do musical ultrapassa a popularidade da ópera na década de 1940, quando as produções da Broadway se tornam mais ambiciosas. O novo estilo grandioso de Teatro Musical introduzido por Jerome Kern em *Show Boat* (1927) atingiu um impacto comercial máximo com *Oklahoma!* (1943) de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein, com espetáculos esgotados durante cerca de cinco anos consecutivos. Afirmo Alex Ross que:

A rápida progressão dos compositores da *Broadway* pôs em relevo o facto de os seus equivalentes do mundo clássico estarem a escrever relativamente poucas óperas ou peças de teatro musical, preferindo concentrar-se em composições orquestrais. O musical da Broadway estava a distinguir-se como um género diverso de música americana, com a sua linguagem própria, os seus estilos próprios de cantar, e as suas escolas e subgéneros próprios. A distinção entre ópera e *Broadway* estava a consolidar-se numa realidade inegável e representava uma oportunidade perdida para a geração populista. (Ross 2009, 292)

No entanto, é importante salientar o facto de determinados compositores terem rejeitado a distinção entre música clássica e ligeira, compondo simultaneamente óperas e musicais e interligando elementos característicos de um com o outro e vice-versa. É o caso de Kurt Weill, que ficou famoso em Nova Iorque pelos seus musicais, por exemplo, *Johnny Johnson*, *Lady in the Dark*, *One Touch of Venus* e *Street Scene*, como sublinham alguns autores:

As suas obras-primas em alemão *Die Dreigroschenoper* e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* criaram uma espécie de ópera mais prosaica na Alemanha de Weimar, enquanto as suas peças americanas deram ao musical da Broadway uma nova qualidade. (Rieding e Dunton-Downer 2007, 374)

Outro sucesso nesta arte foi George Gershwin que, apesar de ter escrito inúmeras comédias musicais que adotavam a forma de opereta, compôs uma única ópera, inspirada na música tradicional afro-americana:

O principal compositor da Broadway nos anos 20 e 30, George Gershwin criou, com a colaboração do seu irmão libretista Ira, canções inesquecíveis e essencialmente americanas. *Porgy and Bess*, a única ópera que escreveram, mudou o som da música de palco dos Estados Unidos, onde os compositores continuam a trabalhar influenciados pelo seu toque de *jazz*. (Rieding e Dunton-Downer 2007, 382)

1.1. *Musical Theatre vs. Musical*

Na enciclopédia *A Dictionary for the Modern Singer*, Matthew Hoch define “musical theatre” da seguinte forma:

Um estilo teatral que combina música, representação e dança, muitas vezes num espetáculo exuberante [...] Géneros contemporâneos de teatro musical incluem o musical – que é de longe o género mais

significativo – mas também *revues*, *jukebox musicals*, *catalog shows*, *cabarets* e ciclos de canções contemporâneas. Durante grande parte da sua história, o teatro musical como forma de arte evoluiu através de rumos separados em duas cidades distintas: no West End Theatre de Londres e na Broadway de Nova Iorque³ (Hoch 2014, 116)

Nestes termos, pode-se afirmar que o Teatro Musical consiste numa forma de teatro, onde o Musical se insere como um dos seus géneros, ou subgéneros neste caso. De acordo com a enciclopédia *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, o “musical” define-se como:

A principal forma de teatro musical popular ocidental do século XX, no qual números musicais cantados e dançados em estilo popular ou de pop music são combinados com uma estrutura dramática.⁴ (Snelson e Lamb 2001, 453)

Por outro lado, Alan Rieding e Leslie Dunton-Downer defendem que o musical não pode ser completamente dissociado da ópera, mesmo nos tempos atuais. Para além da história da música e do teatro que os interligam, os elementos e as influências que um tem no outro continuam visíveis. Exemplo disso são os musicais *Miss Saigon* de Claude-Michel Schönberg, *Rent* de Jonathan Larson e *Aida* de Elton John cujas histórias se baseiam em *Madame Butterfly* de Puccini, *La bohème* de Puccini e *Aida* de Verdi, respetivamente:

A comédia musical é uma invenção americana, mas foi buscar as suas raízes à Europa. Tal como a *opera buffa* inspirou Offenbach, Lehár e Gilbert and Sullivan a compor operetas, quando a opereta se misturou com o *jazz*, o *music hall* e a *folk music*, nasceu o musical. George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin e Richard Rodgers desenvolveram-na em inúmeros espetáculos, de *Show Boat* até *West Side Story*. Depois de Londres se ter rendido ao género, Andrew Lloyd Webber criou êxitos como *Cats* e *Phantom of the Opera*. Hoje, os musicais dominam tanto a Broadway como o West End e levam muito público à ópera. (Rieding e Dunton-Downer 2007, 20)

A nomenclatura para a identificação deste género também divergiu durante várias décadas:

‘Comédia musical’ tem sido variadamente atribuído a espetáculos americanos e ingleses nos anos 1880 e 90; durante a primeira metade do século XX podem encontrar-se variantes, mais comumente “romance musical” e “peça musical”, contudo o último termo é primeiramente associado com espetáculos pós-*Oklahoma!* (de 1943 em diante) no qual música, drama e dança aspiram a um todo dramático integrado.

³ “A theatrical style that combines music, acting, and dance, often in a lavish spectacle. [...] Contemporary musical theatre genres include the musical – which is by far the most significant genre – but also revues, jukebox musicals, catalog shows, cabarets, and contemporary song cycles. Throughout most of its history, musical theatre as an art form evolved along two separate paths in two distinct cities: the West End Theatre of London and New York’s Broadway.” (Trad. da A.)

⁴ “The principal form of Western popular musical theatre in the 20th century, in which sung and danced musical numbers in popular and pop music styles are combined within a dramatic structure.” (Trad. da A.)

A abreviatura para “musical” ocorreu cerca de 20 anos depois de 1940, sugerindo que as características dramáticas evidenciadas por qualificadores como ‘comédia’, ‘romance’, ‘peça’ e ‘farsa’ estavam subsumidas no género gradualmente estabelecido e identificado como ‘musical’.⁵ (Snelson e Lamb 2001, 453)

Similarmente Ulrich Michels sugere o termo “comédia musical”, cujos sinónimos se podem traduzir em *musical*, *musical comedy* e/ou *musical play* e se descreve como:

Teatro de entretenimento nos Estados Unidos, especialmente na ‘Broadway’, Nova Iorque, com diálogos falados, ‘Songs’, conjuntos, coros, danças e espectaculares efeitos teatrais (modelo: revistas parisienses). (Michels 2007, 545)

Acrescenta ainda no seu *Atlas de Música II – Do Barroco à actualidade* que a comédia musical possui duas variantes:

A variante europeia apresenta um carácter de opereta com enredos românticos (amorosos), com grandes gestos rítmicos e melódicos e danças próximas do bailado. [...] A variante norte-americana parodia a opereta e introduz novos elementos, como os temas de guerra, sociais e étnicos, com influência do Jazz e do Rock. (Michels 2007, 545)

1.2. O Musical em Portugal

Nos últimos anos, tem-se denotado em Portugal um crescimento do público adepto de musicais, fenómeno que Paulo Carrilho acredita basear-se em vários fatores:

[...] a recente aposta em séries televisivas juvenis onde são evidenciados os clubes ou escolas de música, representação e dança [...]; a maior facilidade no acesso à *Internet* que permite a pesquisa dos mais variados conteúdos performativos através de vídeos alojados no YouTube; a exibição de novos filmes musicais nas salas de cinema portuguesas, fruto do investimento da indústria cinematográfica internacional; o menor custo das viagens através das companhias *low cost* para Londres e outros polos de produção teatral; a maior quantidade de jovens que emigram para estudar e trabalhar em países onde os musicais se encontram enraizados. (Carrilho 2016, 282)

O mesmo autor evidencia ainda o fenómeno da globalização e esperança de um contínuo desenvolvimento deste género, como tem ocorrido até à atualidade:

⁵ “‘Musical comedy’ has been variously attributed to American and English shows in the 1880s and 90s; through the first half of the 20th century variants can be found, most commonly ‘musical romance’ and ‘musical play’, although the latter term is primarily associated with post-*Oklahoma!* shows (1943 onwards) in which music, drama and dance aspired to an integrated dramatic whole. The abbreviation to ‘musical’ happened within about 20 years from around 1940, suggesting that the dramatic qualities shown by such qualifiers as ‘comedy’, ‘play’, ‘romance’ and ‘farce’ were subsumed within an increasingly established and identifiable genre of the ‘musical’” (*Trad. da A.*)

Numa época em que a chamada globalização tem influenciado a expansão sociocultural, nomeadamente a abertura a géneros provenientes de outras culturas, *Teatro Musical – Uma Breve Exposição* procura descrever o percurso desta arte performativa nos respectivos países de origem, contribuindo para o conhecimento de um género de espectáculo musical que, em Portugal, prosseguirá decerto a dinâmica de desenvolvimento que tem revelado até aqui. (Carrilho 2016, 286)

1.2.1. O Teatro de Revista

O surgimento do Teatro de Revista em Portugal terá pouco mais de um século e meio, com a sua génese na cultura popular parisiense. A este propósito, na *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, afirma-se:

A revista surgiu em Lisboa, tal como a opereta, nos meados do séc. XIX, oriunda de Paris, onde fora introduzida pelos actores italianos dos tablados de feira. Era então designada por ‘revista do ano’, porque nela se fazia uma revisão crítica, em clave burlesca, entremeando a prosa e o verso com a música, dos acontecimentos e das figuras mais marcantes dos precedentes 12 meses. [...] Nela a música desempenha uma função importante, sobretudo nos períodos de vigência da censura, em que, juntamente com os cenários, os figurinos e a coreografia, tende a sobrepor-se ao texto, por aquela expurgado dos comentários mais acutilantes ou atenuando-lhes a aspereza. (Rebello 2010, 1248)

A partir dessa época, a Revista foi-se afirmando nos palcos portugueses, sobretudo na região de Lisboa, e adquirindo características que a foram configurando como expressão artística tipicamente portuguesa. Segundo Paulo Carrilho:

O teatro de revista é, sem dúvida, a forma de teatro musical mais característica e popular do nosso país, pelo menos até finais do passado século XX. (Carrilho 2014, 41)

Assim, a longevidade e a predominância da Revista na cultura contemporânea portuguesa não pode deixar de estar relacionada com o sucesso e a adesão de audiências que a popularizaram desde a sua emergência:

Foi no início do ano de 1851 que estreou a primeira grande revista portuguesa, intitulada *Lisboa em 1850*. Apresentada no Theatro Gymnásio Dramático, esta revista em três actos, de Francisco Palha e Latino Coelho, trouxe à cidade um género teatral completamente novo, o qual teimou em permanecer no país até aos dias de hoje, por mais de cento e sessenta anos. (Carrilho 2014, 40)

Como evidências destas conclusões, podem referir-se algumas das produções mais recentes de Filipe La Féria, com longos períodos de exibição, significativas afluências de espetadores e grande diversidade de públicos.



Figura 1: Cartazes de várias revistas produzidas por Filipe La Féria no Casino Estoril e Teatro Politeama, entre outros locais. Da esquerda para a direita: *O Melhor de La Féria* (2011/13), *Grande Revista à Portuguesa* (2013/14), *Portugal à Gargalhada* (2014/15) e *A República das Bananas* (2015/16).

1.2.2. As primeiras produções e o início do século XXI

Godspell (1976) foi o primeiro musical, de que há registo, a ser produzido em Portugal. Descreve Paulo Carrilho, na sua dissertação de mestrado *O musical em Lisboa (2000/2010)*, que:

Stephen Schwartz havia estreado *Godspell* em 1971, em Nova Iorque, num dos teatros da Broadway. Cinco anos mais tarde, Vasco Morgado [...] levou à cena esta ópera *rock* baseada no Evangelho segundo S. Mateus, no Teatro Villaret, em Lisboa. Do elenco faziam parte, entre outros, Carlos Quintas, Vera Mónica e Joel Branco. (Carrilho 2011, 27)

Este musical norte-americano marcou o ponto de partida para a produção deste género performativo, completamente novo para a população portuguesa.

Nos anos seguintes, Sérgio de Azevedo [...] produziu no Teatro Maria Matos dois musicais: em 1983 *Annie*, em que participaram, dirigidos por Armando Cortez, Carlos Quintas, Rita Ribeiro, Nicolau Breyner, Manuela Maria, entre outros e, em 1990, *A Severa*, com Lena Coelho e Carlos Quintas (entre outros), sob a direcção de Nicolau Breyner. (Carrilho 2011, 27)

Desde a década de 1990, Filipe La Féria ganhou notoriedade como autor e encenador, não só de revistas como de musicais. Depois de ter mandado reconstruir o Teatro Politeama, a

sala foi reinaugurada com o musical *Maldita Cocaína* em 1992. Tal como enuncia Paulo Carrilho, entre outras produções

La Féria produziu ainda e apresentou no Politeama os seguintes musicais: *Amália* no ano 2000, *My Fair Lady* em 2002, *A Canção de Lisboa* em 2005, *Música no Coração* em 2006, *Jesus Cristo Superstar* em 2007, *West Side Story* em 2008, *A Gaiola das Loucas* em 2009 e *Um Violino no Telhado* em 2010. (Carrilho 2011, 28)

Devido à sua prolífera produção de espetáculos, La Féria conseguiu cunhar o seu próprio estilo de musical e, como consequência, o seu próprio público. Os seus musicais permanecem em cena durante vários meses, alguns até por vários anos. Muitos deles são levados em digressões nacionais e internacionais, enquanto outros mantêm-se em residência temporária noutros teatros e centros culturais do país.



Figura 2: Cartazes de vários musicais produzidos por Filipe La Féria no Teatro Politeama. Da esquerda para a direita: *Maldita Cocaína*, *Amália*, *My Fair Lady: Minha Linda Senhora*, *A Canção de Lisboa*, *Música no Coração*, *Jesus Cristo Superstar*, *West Side Story: Amor sem Barreiras*, *A Gaiola das Loucas* e *Um Violino no Telhado*.

Porém, não é só Filipe La Féria o responsável pela produção de Teatro Musical em Portugal e várias outras entidades, sobretudo de Lisboa e do Porto, acolhem esse género.

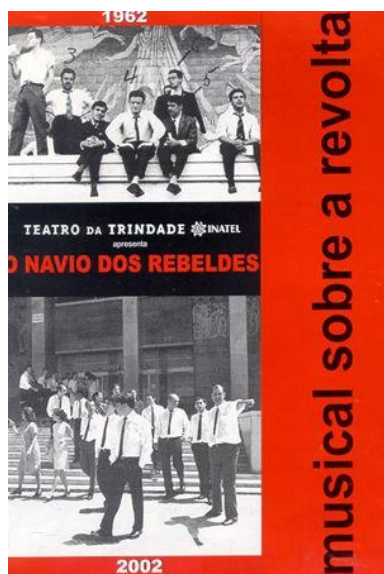


Figura 3: Capa de programa do musical *O Navio dos Rebeldes*, que esteve em cena no Teatro da Trindade em 2002. Trata-se, provavelmente, de um dos primeiros exemplos de musicais exclusivamente portugueses, com música de César Viana, texto de Margarida Fonseca Santos e letras de José Fanha.

No entanto, note-se também que é muito frequente a existência de produções onde o teatro, a música e a dança são parte integrante do espetáculo. Não obstante, estas fogem ao formato do musical original, com as características dos espetáculos da Broadway e do West End, não lhes devendo ser atribuída a mesma nomenclatura.

Não havendo um nome específico que caracterize estas produções, que podem assumir orientações diversas, devemos-lhes talvez chamar simplesmente peça de teatro ou de teatro musicado para evitar alguma confusão com o musical. (Carrilho 2011, 30)

Os musicais, com todos os elementos comuns que lhes são associados, são quase sempre adaptações de “sucessos de bilheteira” estrangeiros, embora isso não seja um fenómeno exclusivamente português. A esse propósito, sublinha Carrilho que, normalmente,

[...] os musicais da Broadway e do West End de maior sucesso, têm sido ‘clonados’ (claro que com as necessárias autorizações, direitos de autor e afins, aprovados e comprovados) em muitos países de todo o mundo, onde usualmente se recorre à tradução do texto na língua do país em questão. (Carrilho 2011, 30)

Portanto, neste aspeto, Portugal não foge à regra, como é possível comprovar pela maioria dos exemplos supracitados.

Ainda assim, algumas peças de teatro musicado resultam de trabalhos originais, com letras e guiões em português e músicas inovadoras, mas acabam por constituir um mero ciclo de canções ou uma sequência de cenas musicadas e não um musical propriamente dito. Na verdade, a falta de um Curso Superior de Teatro Musical poderá explicar a existência deste

tipo de lacunas, designadamente na vertente de Composição, pelo insuficiente domínio das técnicas de escrita composicional ao estilo dos musicais ingleses e norte-americanos.

1.2.3. As principais produções da atualidade

A título de referência, podem elencar-se sumariamente os trabalhos dirigidos ao público em geral dos produtores mais relevantes do panorama português desde o início do século XXI.

No que diz respeito às Produções Filipe La Féria, registam-se vinte e sete produções de Teatro Musical do século XXI que podem ser categorizadas em quatro tipos:

- Adaptações portuguesas de musicais da Broadway/West End - *My Fair Lady* (2002/03), *Música no Coração* (2007), *Jesus Cristo Superstar* (2007) *West Side Story* (2008), *Um Violino no Telhado* (2008) e *A Gaiola das Loucas* (2009);
- Revistas à portuguesa - *O Melhor de La Féria* (2011/13), *Grande Revista à Portuguesa* (2013/14), *Portugal à Gargalhada* (2014/15) e *A República das Bananas* (2015);
- Musicais infantojuvenis em português - *A Menina do Mar* (2005), *Alice no País das Maravilhas* (2005), *O Príncipezinho* (2006/07 e 2014), *A Estrela* (2008), *O Feiticeiro de Oz* (2009), *O Sítio do Picapau Amarelo* (2010), *Pinóquio* (2011), *Peter Pan* (2013), *Robin dos Bosques* (2013), *Tarzan* (2015) e *A Pequena Sereia* (2016);
- Tributos a personalidades reconhecidas - *Amália* (2000/06), *Piaf* (2009), *Judy Garland* – *O Fim do Arco-Íris* (2012), *Uma Noite em Casa de Amália* (2012), *A Noite das Mil Estrelas* (2015).⁶

Ainda entre os promotores da região metropolitana de Lisboa, a ArtFeist Produções Artísticas levou a cena *Broadway Baby – A História do Musical Americano* (2013/15), *74.14 – 40 Anos de Música* (2014/16), *Rapazes Nus a cantar!* (2015), *Esta Vida É Uma Cantiga* (2015), *Gangsters na Broadway* (2016) e *Quase Normal* (2016).⁷

No que concerne à Yellow Star Company, deve referir-se as apresentações de *A Bela e o Monstro* (2014/16), *Alice no País das Maravilhas* (2015) e *Aladino e a Lâmpada Mágica* (2016). Encontram-se ainda exemplos de parcerias entre empresas e produtoras de eventos que se aliaram para a conceção e apresentação de novos musicais, como foi o caso de *Aladino e a*

⁶ Produções Filipe La Féria. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.filipelaferia.pt/>.

⁷ ArtFeist – Produções Artísticas. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.artfeist.pt/>.

Gruta Mágica – O Musical no Gelo (2012/13), em colaboração daquela companhia com a Palco Partilhado.⁸



Figura 4: Cartaz do “musical no gelo” *Aladino e a Gruta Mágica* (2012/13), coproduzido pela Yellow Star Company e pela Palco Partilhado.

O “musical no gelo”⁹ é um conceito que, nos últimos anos, mercê da sua invulgaridade no nosso país, tem conquistado públicos e, conseqüentemente, promotores. A Palco Partilhado é responsável por espetáculos desse tipo desde 2007.¹⁰



Figura 5: Cartazes de vários “musicais no gelo” produzidos pela Palco Partilhado. Da esquerda para a direita: *O Feiticeiro da Neve* (2010), *Cinderela on Ice* (2013) e *Branca de Neve* (2013).

⁸ Yellow Star Company. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.yellowstarcompany.com/>.

⁹ O conceito “musical no gelo” ainda não foi reconhecido por qualquer enciclopédia ou teórico. Ainda assim, no meu relatório optei por esta nomenclatura pela alusão direta às técnicas de patinagem e às pistas de gelo em que são apresentados, o que os diferencia dos musicais encenados em palcos mais convencionais.

¹⁰ Palco Partilhado. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://palcopartilhado.blogspot.pt/>.

Por seu lado, a produtora de eventos AM Live – The Experience Group, que também está ligada à instalação de pistas de gelo nos centros comerciais de diversos pontos do país, estreou-se neste género em 2013.¹¹



Figura 6: Cartazes de vários “musicais no gelo” produzidos pela AM Live - The Experience Group. Da esquerda para a direita: *O Quebra-Nozes no Gelo* (2013/14), *A Branca de Neve no Gelo* (2014/15), *A Cinderela no Gelo* (2015/16) e *A Bela e o Monstro no Gelo* (2016/2017).

¹¹ AM Live – The Experience Group. Consultado a 14 de novembro, 2016. Acedido em: <http://www.am-teg.com/>.

2. Criação de um Musical

O segundo capítulo deste relatório foca-se no processo de criação de um musical, uma componente fulcral para a realização desse tipo de espetáculo. Nesta abordagem procura-se fazer uma descrição das etapas fundamentais no desenvolvimento do projeto artístico a que se dedica este trabalho, enquadrada pelas referências teóricas existentes sobre o tema, bem como refletir sobre os aspetos críticos desse processo.

2.1. Escolher o Musical

Atualmente, o musical infantojuvenil tem vindo a assumir-se como uma importante fonte de cultura para as camadas jovens da sociedade portuguesa. Por enquanto, o termo não consta nas enciclopédias nacionais e este tipo de musical facilmente adota outras designações, como “musical infantil”, “musical para crianças”, “musical familiar”, “musical para escolas”, etc., consoante as estratégias de marketing escolhidas pelas entidades promotoras. Contudo, numa perspetiva mais abrangente, a atenção a esse tipo de públicos não é recente.

As peças concebidas para o público mais novo já têm uma longa existência na história do teatro português. Sérgio de Azevedo, por exemplo, produziu várias peças infantis quando esteve à frente do Teatro ABC. Ainda antes da Revolução dos Cravos, este empresário concebeu algumas peças dedicadas aos mais pequenos. (Carrilho 2016, 279)

Outro exemplo é o TIL – Teatro Infantil de Lisboa, uma companhia teatral que aposta exclusivamente na produção de espetáculos infantojuvenis, desde a sua estreia em 1976.¹²



Figura 7a: Cartazes de vários musicais e peças de teatro infantis produzidos pelo TIL – Teatro Infantil de Lisboa. Da esquerda para a direita: *A Fera Amansada* (2008/09), *O Corcunda de Notre Dame* (2009/10), *O Mundo Mágico de Jack* (2011/12) e *A Flauta Mágica* (2012/2013).

¹² Teatro Infantil de Lisboa. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.til-tl.com/>.



Figura 7b: Cartazes de vários musicais e peças de teatro infantis produzidos pelo TIL – Teatro Infantil de Lisboa. Da esquerda para a direita: *D. Quixote* (2013/14), *Romeu e Julieta – Uma História de Gatos* (2014/15), *Cinderela* (2015/16) e *O Gato das Botas* (2016/2017).

A constatação desta realidade leva alguns autores a considerar a existência de uma nova tendência, como é o caso de Paulo Carrilho quando afirma que está

[...] em ascensão um mercado específico centrado unicamente num público muito importante: as crianças. Os musicais infantis têm-se multiplicado nos últimos anos devido, sobretudo, à grande procura destes eventos por parte das escolas que todos os anos organizam excursões a uma ou mais produções deste género. (Carrilho 2011, 45)

Nos últimos anos, o número de produções profissionais tem revelado uma primazia por este tipo de espetáculo. O musical infantojuvenil recorre, na sua grande maioria, a adaptações de contos infantis conhecidos pelo público geral, com textos e músicas originais, totalmente em português. Este conceito tem funcionado como um meio de cultura, difundido através de infantários, colégios e escolas primárias que atendem positivamente a estes eventos.

No *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*, o artigo “Children” declara:

O reconhecimento das crianças como representação de um mercado vasto e lucrativo, resultou na criação de formas de *popular music* concebidas especialmente para as crianças. [...] As canções pop são comissionadas para filmes infantis, sendo um exemplo proeminente a música de Elton John para ‘O Rei Leão’ (1994), distribuído internacionalmente pela Disney. A comercialização de vídeos e cassetes associados ao filme asseguram que a música permanece em circulação dentro do domínio infantil.¹³ (Shepherd et al. 2003, 174)

¹³ “The recognition of children as representing a large and lucrative market has resulted in the creation of popular music in forms designed especially for children. [...] Popular songs are commissioned for children’s movies, a prominent example being Elton John’s music for ‘The Lion King’ (1994), distributed internationally by Disney. The merchandising of videos and tapes associated with the movie ensures that the music remains in circulation within children’s domain.” (Trad. da A.)

Hoje em dia, são várias as empresas e companhias espalhadas pelo país que trabalham com uma crescente dedicação direta a este público, criando produções originais, eventos culturais e propostas de serviço educativo. Note-se que estas abordagens perseguem objetivos mais vastos do que o mero aproveitamento económico imediato que resulta do consumo deste produto cultural. Em muitos casos, está implícita uma estratégia educativa de formação de futuros públicos para outros produtos culturais, nomeadamente, da área da música, do teatro e da dança, isto é, estimular nas crianças e nos jovens a sensibilidade e o gosto pelas artes performativas que os fará ser, na idade adulta, espetadores assíduos dessas ofertas culturais.

Associados a este tipo de iniciativas, são também identificáveis objetivos de promoção e divulgação do talento nacional, não só a nível da interpretação, mas também da produção e composição. Por exemplo, na região metropolitana do Porto, podem referir-se os musicais da Elenco Produções¹⁴ e da ViVonstage¹⁵.



Figura 8: Cartazes de vários musicais produzidos pela Elenco Produções. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: *Cinderela XXI* (2011), *A Ilha do Tesouro* (2011 e 2016), *Zorro* (2013), *A Verdadeira História da Cigarra e da Formiga* (2013), *A Volta ao Mundo em 60 Minutos* (2014) e *Aladino – O Musical* (2015).

¹⁴ Elenco Produções. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.lustrudesign.com/Elenco/>.

¹⁵ ViVonstage. Consultado a 14 de setembro, 2016. Acedido em: <http://www.vivonstage.com/>.



Figura 9: Cartazes de vários musicais produzidos pela ViVonstage. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: *O Livro da Selva – O Musical* (2013/15), *Tarzan – O Musical* (2013), *O Capuchinho Vermelho – Musical* (2014/15), *Os 3 Porquinhos* (2014/15), *A Pequena Sereia – O Musical* (2015), *A Princesa e a Ervilha* (2016), *Espelho, Espelho Meu* (2016) e *A Minha Amiga Anne Frank* (2017).

Partilhando essa visão, resolvi escolher o musical infantojuvenil pela pluralidade dos seus objetivos culturais, uma vez que traduz uma função de entretenimento concomitante com uma vertente pedagógica e de formação cultural. Além disso, no que diz respeito ao público-alvo, consegue frequentemente ultrapassar a sua própria conotação de espetáculo infantil. Assim, para além de crianças e jovens de todos os níveis de ensino escolar, da educação pré-escolar ao secundário, o musical infantojuvenil acaba por também chegar aos profissionais que os acompanham em contexto educativo, como educadores, professores e auxiliares educativos, bem como a outras pessoas ligadas às instituições que apoiam e, frequentemente, financiam o seu acesso a esses espetáculos. Por outro lado, noutras situações, as crianças mais novas são normalmente acompanhadas por familiares, designadamente, pais e avós, contribuindo para formar um público de perfil etário mais diversificado.

2.2. Constituir a Equipa Artística e a Equipa Técnica

A produção de um musical compreende, naturalmente, a constituição de uma equipa criativa de diferentes disciplinas artísticas, tendo presente a diversidade de expressões que convergem nesse tipo de espetáculo. No passo seguinte, haverá que considerar os domínios mais técnicos da montagem do musical, como por exemplo a direção de cena e a operação de luz e som. Naturalmente esses trabalhos pressupõem uma articulação regular com os aspetos logísticos, económicos e financeiros que, neste caso, foram assegurados externamente pela estrutura da Orquestra Filarmonia das Beiras, pelo que não serão objeto de referência descritiva neste relatório.

No caso presente, a equipa artística e a equipa técnica tiveram um total de vinte e um intervenientes, repartidos por dezanove funções distintas, sendo que cinco pessoas acumularam duas funções e uma pessoa acumulou três funções.

A tabela seguinte regista o nome e função dos participantes no musical.

Nome	Função
André Lacerda	Coreografia
	Encenação
António Vassalo Lourenço	Direção Artística
	Direção Musical
	Transcrição e Edição de Partituras
Artur Neves	Produção OFB
Beatriz Betancourt	Pianista Correpetidora
Belinda Morais	Produção OFB
Bruno Gomes	Desenho de Som
	Operação de Som
Bruno Marques	Produção OFB
Catarina Garrido	Fotografia
Daniela Araújo	Direção Artística
	Transcrição e Edição de Letras e Guião
Dino da Costa	Desenho de Luz
	Operação de Luz
Diogo Santos Silva	Maestro Correpetidor
Elsa Marques	Caraterização
	Figurinos
Hugo Grave	Operação de Som
Isabel Alcobia	Direção Vocal
José Nuno Lima	Operação de Luz
Lino Aidos	Técnico de Palco

Nome	Função
Luís David	Coreografia
Margarida Mendes	Produção OFB
Rita Carvalho	Produção OFB
Taíssa Cunha	Pianista Correpetidora
Vanessa Freitas	Direção de Cena

Tabela 1: Equipa artística e equipa técnica: Nome e função.

2.3. Selecionar o Elenco

Ao contrário dos musicais de tradição anglo-saxónica, cujos intérpretes integram normalmente duas categorias – Elenco e Ensemble – neste musical optei por dispensar qualquer tipo de coro independente e desafiei os cantores a serem o seu próprio elenco e ensemble. De acordo com o dicionário online *The Free Dictionary*, define-se “ensemble” como “o elenco de uma peça à exceção dos principais; os intérpretes secundários”.¹⁶

Outra notória diferença foi a não existência de uma seleção por “casting” do elenco, que a mesma fonte estabelece como “a seleção de atores ou *performers* para as partes de uma apresentação”.¹⁷ Porém, a escolha dos intérpretes foi igualmente criteriosa, tendo em atenção fatores como as habilitações académicas, qualidades performativas e adequação às personagens em questão, entre outros de menor relevância como a disponibilidade pessoal. Note-se que, no presente caso, foi possível dispensar processos mais complexos e demorados de seleção por serem já conhecidas as características dos participantes, uma vez que foram predominantemente escolhidos estudantes do Curso de Música da Universidade de Aveiro.

O elenco selecionado foi formado por um total de doze intervenientes, tendo em vista a constituição de quatro naipes vocais, cada um composto por três pessoas.

A tabela seguinte regista o nome e tipo de voz dos mesmos.

Nome	Tipo de Voz ¹⁸
André Lacerda	Tenor
Carlos Lima	Tenor
Catarina Vita	Soprano
Daniela Araújo	Contralto (Mezzo-Soprano)
Daniela Matos	Soprano

¹⁶ “The cast of a play other than the principals; supporting players” (*Trad. da A.*)

¹⁷ “The selection of actors or performers for the parts of a presentation” (*Trad. da A.*)

¹⁸ Em alguns casos, além do tipo de voz assumido no ensemble do musical, assinala-se entre parêntesis o tipo de voz que lhe é mais natural.

Nome	Tipo de Voz ¹⁸
Frederico Silva	Barítono
Inês Rocha Constantino	Contralto (Mezzo-Soprano)
João Pedro Azevedo	Contralto (Contratenor)
Luís David	Barítono
Miguel Maduro-Dias	Barítono (Baixo-Barítono)
Nuno Almeida	Tenor
Rute Simone Flores	Soprano

Tabela 2: Elenco selecionado: Nome e tipo de voz.

As onze pessoas selecionadas para constituir o elenco foram igualmente convidadas a responder a um estudo que realizei em março de 2016,¹⁹ intitulado “Formação e Experiência de um Performer de Teatro Musical em Portugal”,²⁰ usando a aplicação *Google Forms*. O questionário é constituído por quatro secções - Identificação Pessoal, Experiência Académica em Teatro Musical, Experiência Profissional em Teatro Musical e Questões de Opinião Pessoal - onde estão incluídas treze questões de resposta obrigatória. Com este estudo, pretendia-se recolher de uma forma direta os testemunhos académicos e profissionais destes intérpretes de Teatro Musical, bem como apresentar de forma estruturada as opiniões neles expressas. Assim, daqui em diante, convocam-se essas opiniões para ilustrar e suportar as ideias que se querem apresentar sobre as situações em discussão.

Para a análise dos resultados, todos os inquiridos foram apelidados de Participantes (**P1** ao **P10**), de modo a manter o seu anonimato. É importante frisar que um dos elementos do elenco não se mostrou disponível para responder a este estudo, pelo que a amostra respondente ficou reduzida a dez elementos.

Após o registo dos nomes artísticos, a segunda questão dizia respeito à data de nascimento dos inquiridos, tendo em vista caracterizar a amostra relativa à idade. Apesar de se ter optado por não apresentar as datas exatas de nascimento declaradas pelos participantes, por não serem relevantes para esta análise e poderem ser um elemento descodificador dos seus anonimatos, a recolha desse dado permitiu determinar a média de idades da amostra respondente que corresponde a 23,3 anos.

¹⁹ Note-se que a autora optou por se excluir da população inquirida, de modo a preservar a imparcialidade face aos resultados.

²⁰ Consultar “Anexos” para apreciação integral do Formulário.

Os resultados obtidos apresentam-se no **Gráfico 3** e, tomando como referência as idades correntes em 31 de março de 2016, mostram uma composição etária que varia entre os 21 e os 28 anos de idade, sendo os 23 anos a mais frequente (40%).

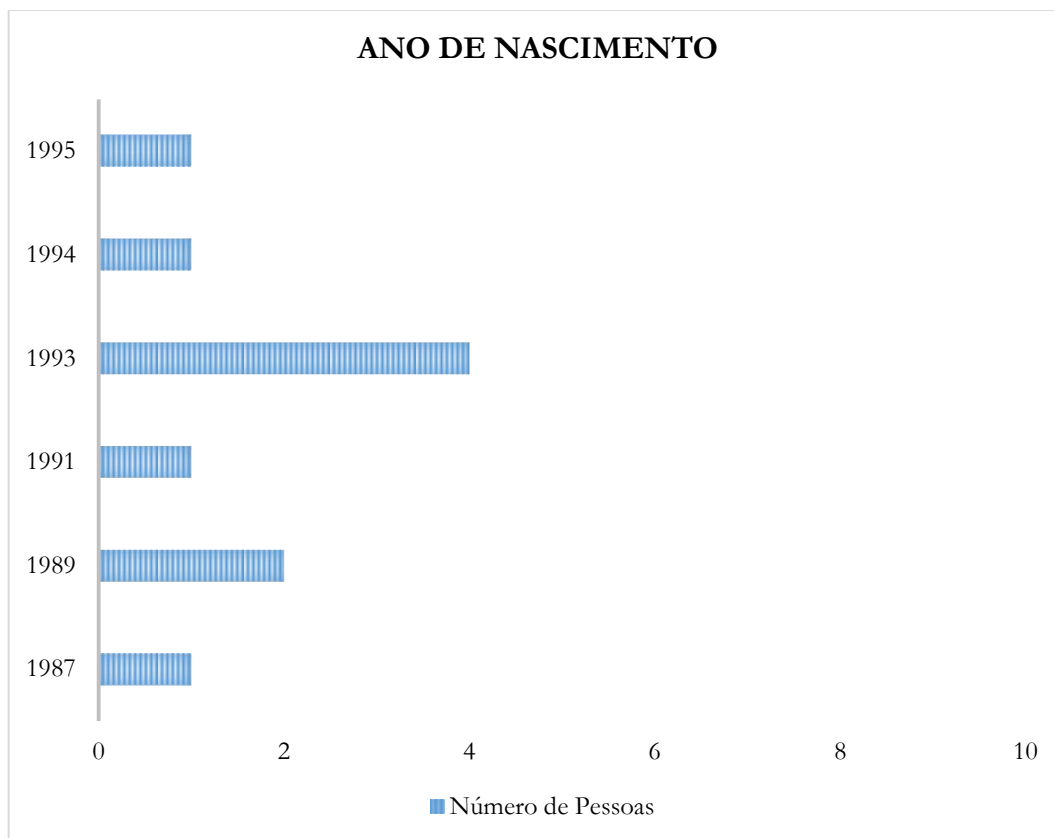


Gráfico 3: Distribuição etária dos respondentes.

A terceira questão era alusiva às habilitações académicas detidas por cada um dos inquiridos. Os resultados obtidos revelam um volume equivalente de respondentes em frequência e de respondentes com um curso superior já concluído. Com maior detalhe, obteve-se as seguintes percentagens de respostas: “Pós-Graduação” (10%), “Licenciatura” (40%), “Licenciatura (a frequentar)”²¹ (50%), como se pode ver através da consulta do **Gráfico 4**.

²¹ Optei pela descrição “Licenciatura (a frequentar)”, que corresponde à situação dos que tendo já concluído o Ensino Secundário se encontravam, à data do estudo, a frequentar um curso de Licenciatura. No entanto, é um dado adquirido que todos os participantes que se encontram nesta categoria já tinham terminado o 1º ano e aproximadamente 66,6% já tinham concluído o 2º ano da Licenciatura.

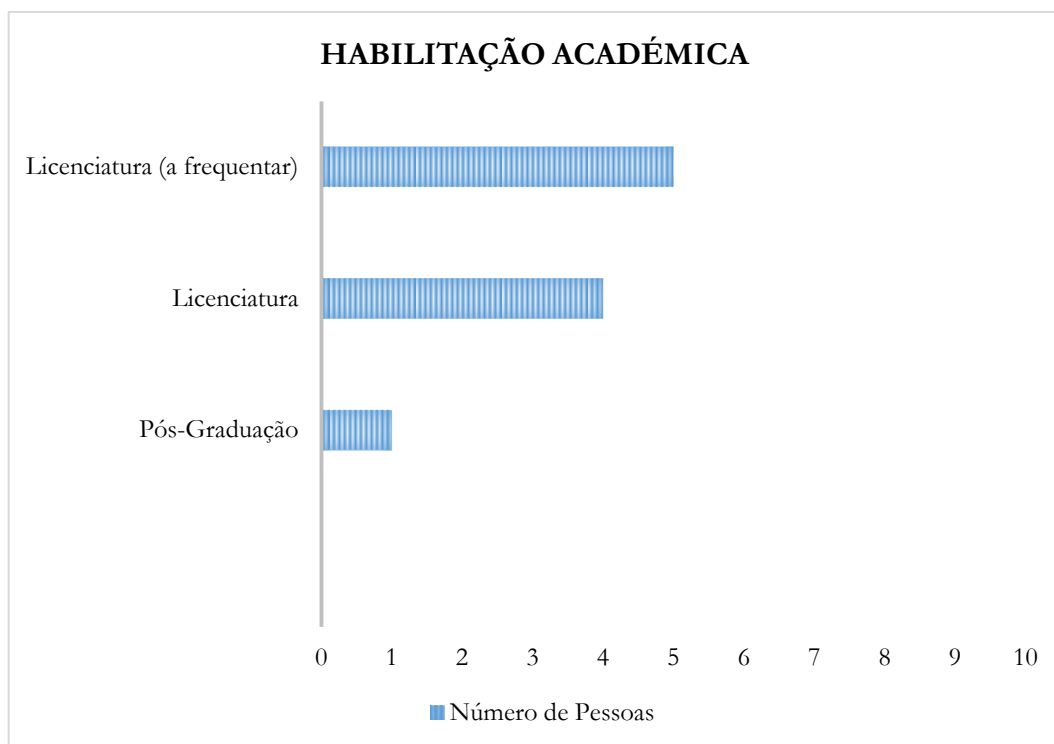


Gráfico 4: Habilitações académicas dos respondentes.

Numa segunda parte da mesma questão, apenas 40% dos participantes referiram a sua área de estudo e/ou o nome do curso, enquanto os restantes 60% não quiseram/não souberam responder. Os registos obtidos foram: “Licenciatura (a frequentar) em Música – Variante de Canto”, “Licenciatura em Música – Variante de Direção, Teoria e Formação Musical” e “Licenciatura em Antropologia”.

A secção seguinte, intitulada “Experiência Académica em Teatro Musical”, tinha como intenção averiguar a quantidade e tipo de musicais de carácter académico em que participaram os inquiridos, bem como as entidades com quem colaboraram nessas produções. Para este efeito, entende-se por académico todas as participações formativas em produções realizadas em contexto escolar, formal ou não formal, seja a nível básico, secundário e/ou superior.

Nesta linha, a quarta questão incidia sobre a quantidade de participações, sendo as opções de resposta divididas em cinco categorias. Os resultados apontaram para apenas duas classes: 80% dos inquiridos declararam menos de cinco participações e os restantes 20% declararam entre cinco e nove participações (consultar **Gráfico 5**).

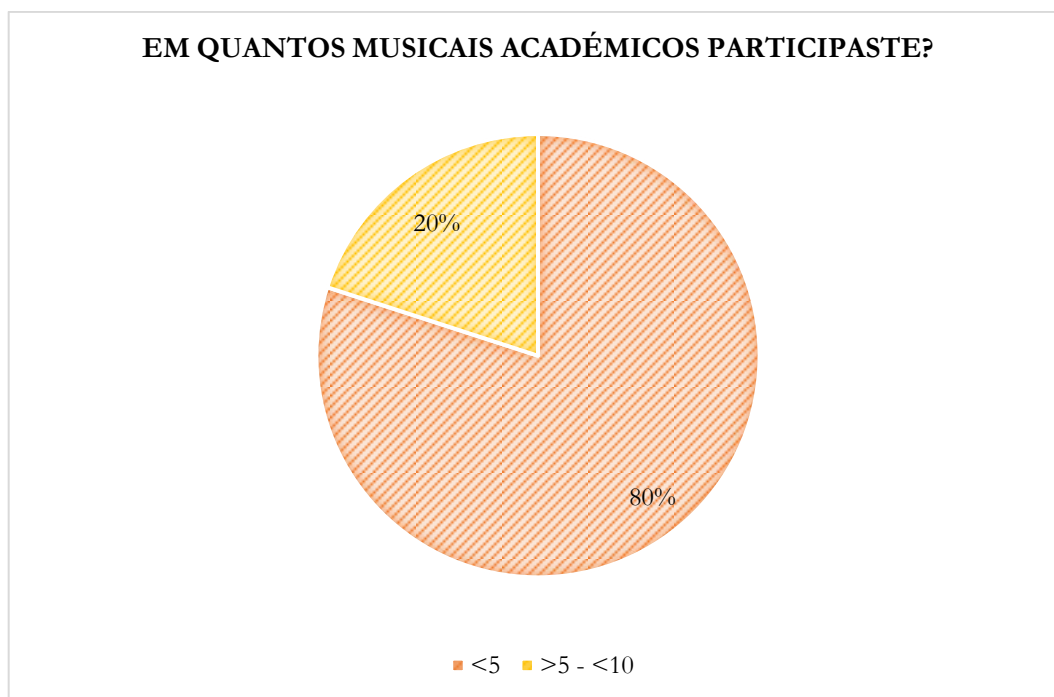


Gráfico 5: Quantidade de participações em musicais académicos.

Na quinta pergunta, procurou-se aferir a diversidade de entidades promotoras daquele tipo de iniciativas em que os inquiridos tiveram experiências de participação em musicais académicos. Ao todo, foram especificadas dez entidades previamente identificadas, acrescentando-se uma opção de resposta aberta, para eventual identificação de outras. As respostas dadas referiram oito, a saber: Academia de Música de Vilar do Paraíso, Centro de Dança do Porto, Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga, Conservatório de Música e Artes do Dão, Conservatório de Voz, Comunicação e Artes Performativas do Porto, Escola Básica e Secundária Tomás de Borba, Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo e Universidade de Aveiro (consultar **Gráfico 6**).

A entidade mais comumente referida foi a Universidade de Aveiro, que já terá proporcionado oportunidades de participação em musicais académicos a todos os respondentes. Noutra linha de análise, verificou-se que 50% dos inquiridos (**P1**, **P3**, **P4**, **P6** e **P9**) declararam só ter colaborado com uma única entidade, enquanto apenas 20% (**P8** e **P10**) colaboraram com duas entidades e outros tantos com três entidades (**P5** e **P7**). Portanto, apenas um inquirido (**P2**) declarou haver já colaborado com quatro entidades diferentes em musicais académicos.

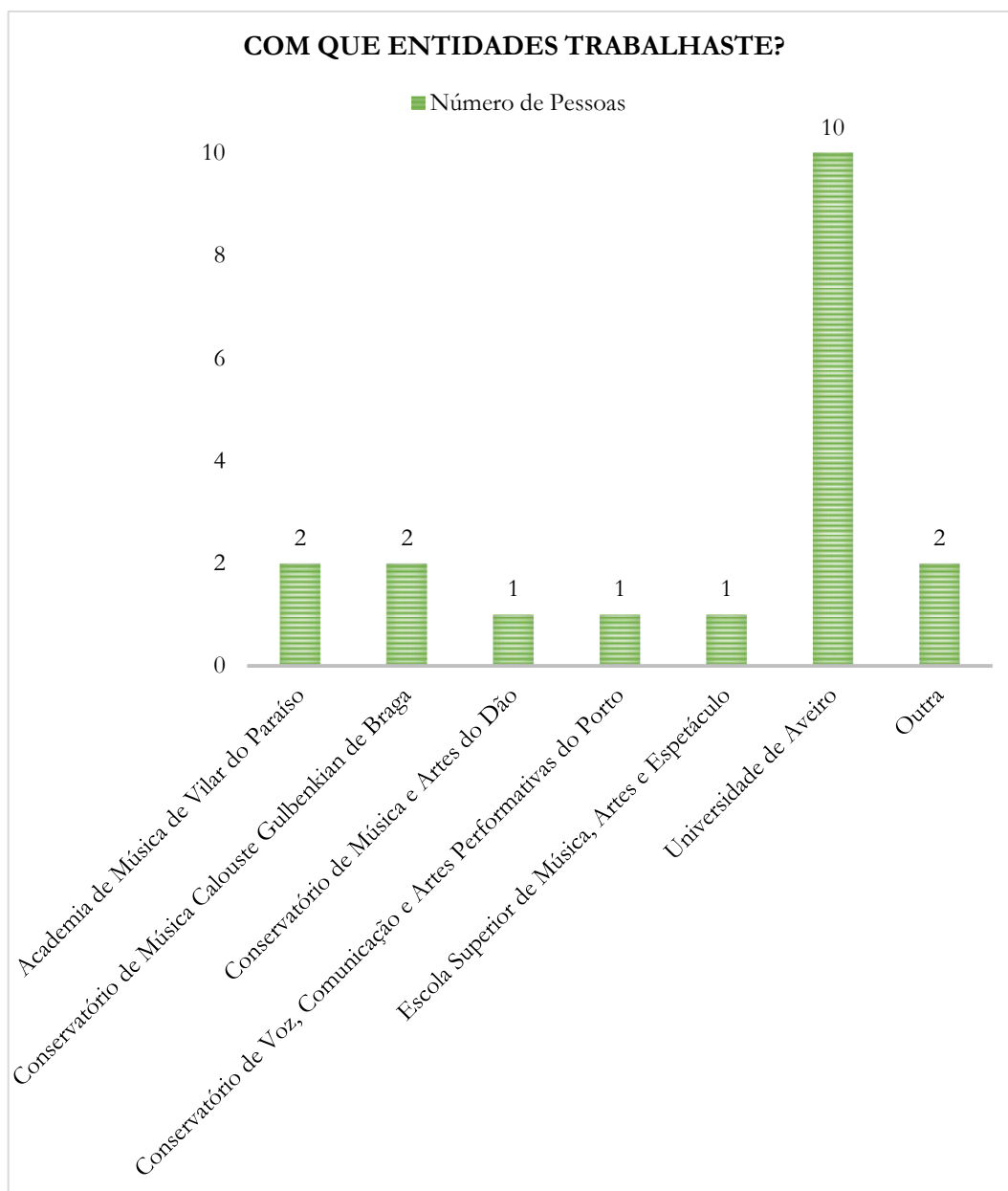


Gráfico 6: Entidades promotoras das experiências em musicais académicos.

Na última questão desta secção, procurava-se aferir quais os diferentes tipos de musicais académicos em que os inquiridos já tinham participado. Para o efeito, apresentavam-se cinco categorias e uma opção de resposta aberta para os eventuais casos em que os respondentes não considerassem adequadas as opções anteriores.

As respostas centraram-se em três das opções categorizadas - Adaptações da Broadway/West End, Infantojuvenis e Versões-concerto. Na opção de resposta aberta, foi ainda especificada a designação “Óperas” (consultar **Gráfico 7**).

Na análise das respostas, destaca-se claramente a participação em musicais acadêmicos Infantojuvenis, confirmando a tendência ascendente desta variante já referida no subcapítulo 2.1. *Escolher o Musical*. Com efeito, essa é uma experiência artística que todos os participantes declararam já ter vivenciado. Aliás essa foi a única variante em estiveram envolvidos 30% dos inquiridos (P3, P4 e P8). Entre os restantes, 40% afirmaram já ter participado em dois tipos de musical acadêmico (P1, P5, P9 e P10) e 30% disseram já ter integrado três tipos (P2, P6 e P7).



Gráfico 7: Tipo de musicais acadêmicos em que participaram.

A secção seguinte, intitulada “Experiência Profissional em Teatro Musical”, possuía os mesmos objetivos da anterior, mas agora com a intenção de averiguar a quantidade e tipo de musicais de carácter profissional em que participaram os inquiridos, bem como as entidades com quem colaboraram nessas produções. Para este efeito, entende-se por profissional todas as participações remuneradas, independentemente da natureza das entidades produtoras e dos contextos em que os musicais foram apresentados.

Nesta linha, a sétima questão incidia sobre a quantidade de participações, sendo as opções de resposta também divididas em cinco categorias. Os resultados apontaram para três classes: 80% dos inquiridos declararam menos de cinco participações; dos restantes, um declarou ter integrado entre cinco e nove produções e outro já se apresentou em mais de vinte musicais profissionais (consultar **Gráfico 8**).

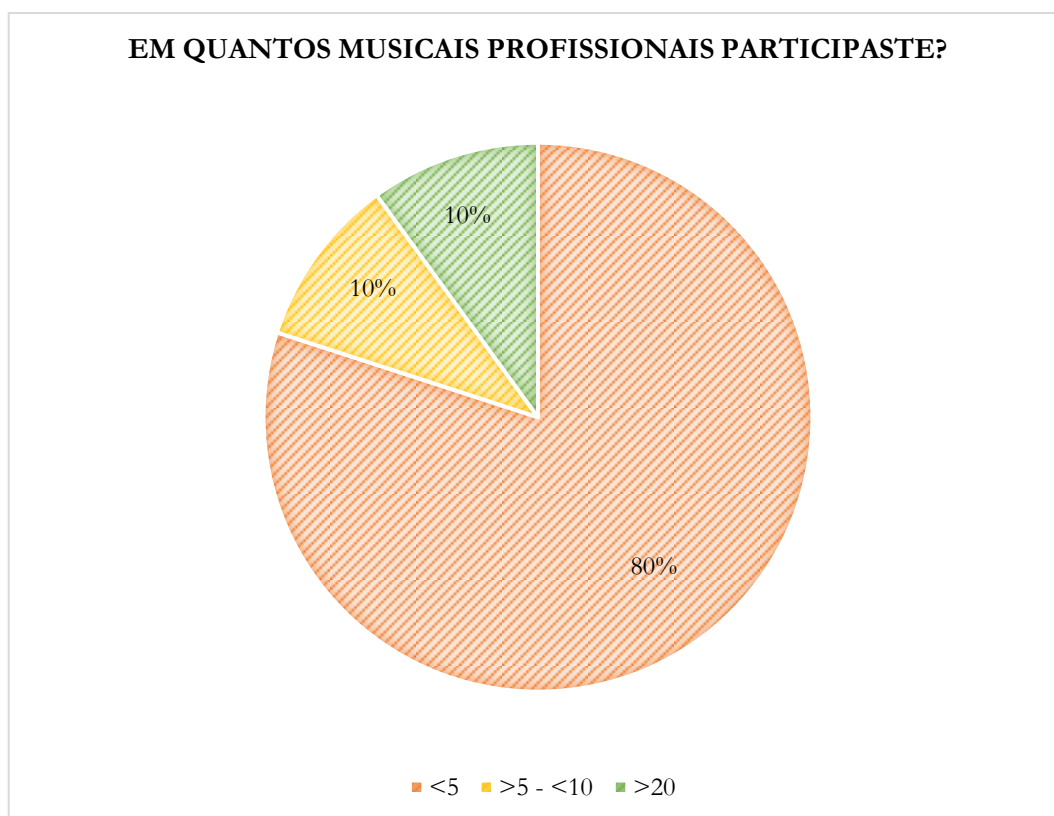


Gráfico 8: Quantidade de participações em musicais profissionais.

Na oitava pergunta, procurou-se determinar a diversidade de entidades promotoras daquele tipo de iniciativas em que os inquiridos tiveram experiências de participação em musicais profissionais. Ao todo, foram especificadas dez entidades previamente identificadas, acrescentando-se uma opção de resposta aberta, para eventual identificação de outras. As respostas dadas referiram cinco, nomeadamente: AM Live – The Experience Group, Elenco Produções, Orquestra do Norte, Orquestra Filarmonia das Beiras e Produções Filipe La Féria (consultar **Gráfico 9**).

Como seria de esperar, a Orquestra Filarmonia das Beiras foi, destacadamente, a entidade mais citada (100%). Complementarmente, verificou-se que 70% dos inquiridos (**P1**,

P3, P4, P7, P8, P9 e P10) declararam só ter colaborado com essa única entidade, enquanto 20% (**P2 e P6**) colaboraram com três entidades e apenas um colaborou com quatro (**P5**).

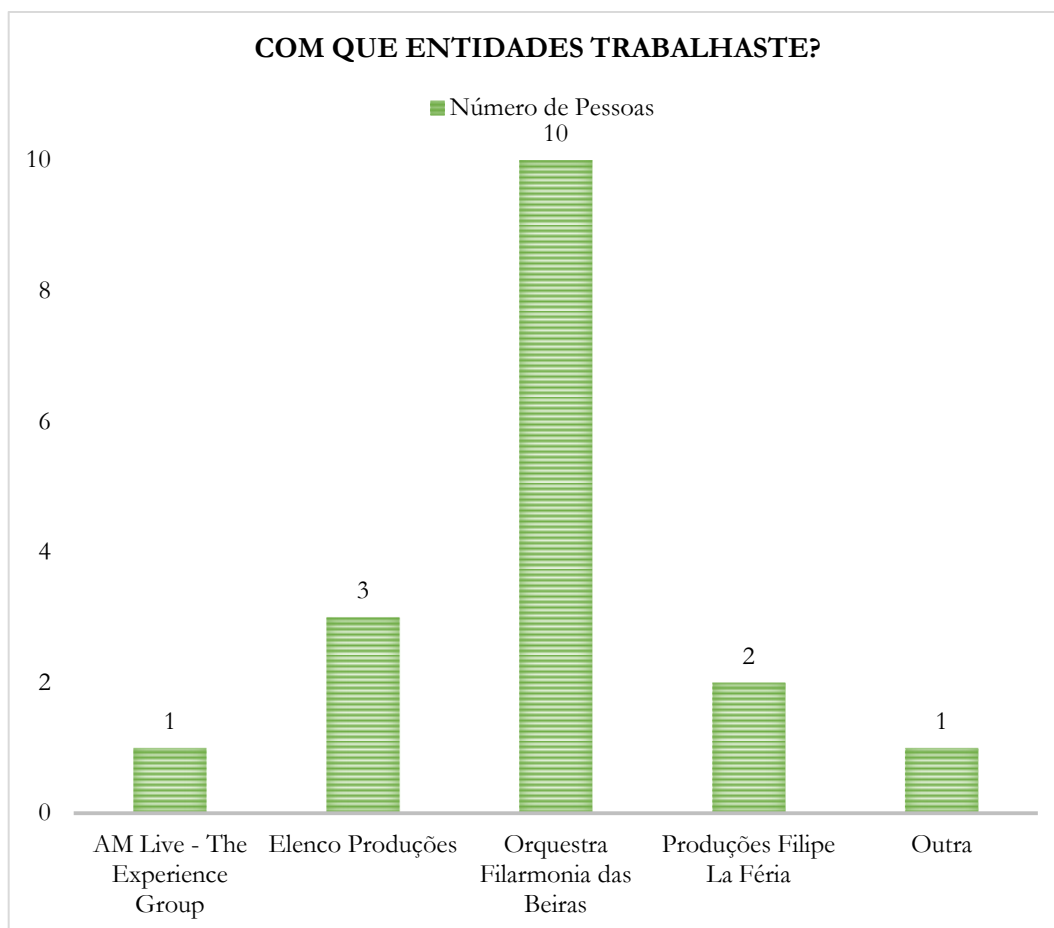


Gráfico 9: Entidades promotoras das experiências em musicais profissionais.

Na última questão desta secção, analogamente, procurava-se determinar quais os diferentes tipos de musicais profissionais em que os respondentes já tinham participado. Para o efeito, tal como na secção anterior, apresentavam-se as mesmas cinco categorias e uma opção de resposta aberta para os eventuais casos em que os respondentes não considerassem adequadas as opções precedentes.

As respostas distribuíram-se por quatro das opções categorizadas - Adaptações da Broadway/West End, Infantojuvenis, Revistas e Versões-concerto. Também aqui, na opção de resposta aberta, foi ainda especificada a designação “Óperas” (consultar **Gráfico 10**).

Na análise das respostas, destacam-se claramente as participações em musicais profissionais Infantojuvenis (100%) e Adaptações da Broadway/West End (90%), ambos

tipos de musicais correspondentes aos deste projeto. Esta discrepância de 10% deve-se, provavelmente, à falta de atenção de um dos inquiridos que não soube responder corretamente à questão. Por outro lado, verifica-se uma maior diversidade de experiências de tipo profissional, já que apenas uma pessoa declarou só ter participado num único tipo de musical (**P8**). Em contrapartida, 60% referiu já ter participado em dois tipos (**P1, P3, P4, P7, P9 e P10**) e 30% disseram já ter integrado três tipos (**P2, P5 e P6**).



Gráfico 10: Tipo de musicais profissionais em que participaram.

A quarta e última secção do questionário foi dedicada à recolha de respostas a questões abertas, no sentido de obter informação de tipo qualitativo, sobre matérias de opinião e posicionamento pessoal.

A décima pergunta colocada aos inquiridos solicitava a pronúncia sobre as dificuldades e/ou facilidades encontradas na preparação de um musical.

Um dos testemunhos, exprimia a seguinte opinião:

A maior dificuldade na preparação de um musical relaciona-se com a construção da personagem. Isto implica um estudo das características musicais e dos textos inerentes a ela, descobrindo que tipo de voz/timbre se adequa melhor e encontrando diversas soluções para determinadas passagens. Por outro lado, isto é facilitado pelo trabalho com [o] encenador, que guia o ator. [...].²² (P10)

Com efeito, o processo de construção de uma personagem é um fenómeno que exige trabalho e dedicação e as pessoas escolhidas encontram-se em distintos patamares de formação e experiência, como comprovam os dados antes tratados e relatados. Ainda assim, são várias as pessoas que estão ligadas à área da Música - Variante de Canto,²³ tendo demonstrado capacidades interpretativas bastante positivas. Isto deve-se ao facto de que um cantor não pode desvalorizar a componente teatral aquando da interpretação de uma obra. Segundo Isabel Viana, na sua dissertação de Mestrado *A personagem feminina em óperas do romantismo italiano – Estados emocionais em dez árias para soprano*:

Na interpretação de uma obra musical cantada [...] o cantor é também ator e desempenha um papel determinante não só na interpretação a nível musical, mas também na representação dos estados emocionais das personagens especialmente através da linguagem corporal e das expressões faciais. (Viana 2012, 21)

Outro aspeto levantado por alguns inquiridos prende-se com a vocalidade:

Tendo em conta que a minha formação académica é canto lírico, o grande desafio para mim é sempre adaptar a minha vocalidade e técnica vocal à vocalidade que é esperada num contexto de teatro musical.²⁴ (P3)

As maiores dificuldades que sinto é manter uma voz uniforme (da personagem) nas partes faladas e cantadas e adaptar a técnica de canto lírico ao musical. A utilização do microfone também é um elemento novo, que muitas vezes me causa confusão.²⁵ (P4)

Em países como os Estados Unidos da América, onde foi imposta uma tradição académica de ensino do Teatro Musical, têm surgido vários artigos científicos e livros especializados que procuram elucidar aos interessados os géneros cultivados no país. Autores

²² Resposta do inquirido P10 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

²³ Como já foi referido, apesar da ausência de especificação na maior parte das respostas à questão número três do inquérito, sabe-se, por conhecimento pessoal, que 80% do elenco está a frequentar uma Licenciatura ou já se licenciou em Música – Variante de Canto.

²⁴ Resposta do inquirido P3 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

²⁵ Resposta do inquirido P4 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

como Jeannette LoVetri, Eva Björkner, Wendy D. LeBorgne e Amy Lebowitz procuram investigar questões como a técnica vocal requerida para este ramo de teatro musicado ou diferenças físicas e fisiológicas em relação à técnica de canto lírico.

Um estudo realizado nos EUA, *Contemporary Commercial Music (CCM) Survey: Who's Teaching What in Nonclassical Music*, procurou desmistificar o grau de experiência e formação dos professores que lecionam Teatro Musical:

Apenas 56 (45%) dos 124 inquiridos que ensinam TM [Teatro Musical] tinham qualquer formação para ensinar teatro musical [...] Apenas 12 indivíduos destes 56, ou 21%, receberam a sua formação a nível superior de graduação e pós-graduação. A grande maioria dos inquiridos indicaram que tinham recebido formação por conta própria, em privado, por meio de workshops, seminários, cursos não-creditados ou aulas particulares. [...] A maioria já experimentou como autodidata, observou outros cantores ou pedagogos, leu livros e artigos, falou com colegas [...] A análise de dados indica que apenas 20% dos 124 docentes de teatro musical tem formação e experiência profissional na área.²⁶ (LoVetri e Weekly 2003, 210).

Se num país como os Estados Unidos, onde o Teatro Musical é considerado um género de cultura artística nacional, os pedagogos da área não têm maioritariamente formação específica, em Portugal a situação deverá ser exponencialmente maior. E isso reflete-se na formação académica dos cantores e atores, como salientam alguns testemunhos recolhidos:

Na preparação de um musical encontro diversas facilidades a nível musical/vocal, por frequentar uma Licenciatura em Canto lírico e ter uma formação ligada à música desde os seis anos de idade (12º Ano em Canto no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga). O facto de me apresentar em público com frequência e de ter praticado ballet durante 15 anos também me ajudou bastante em questões como postura e coreografia. No entanto sinto que necessito de solidificar a minha formação teatral, apesar de ter investido em workshops neste ramo. E penso ser esta a maior dificuldade na formação de um ator/músico em teatro musical, pois é forçado a procurar diversas valências – na maioria das vezes muito dispendiosas – em locais muito distintos e que nem sempre correspondem especificamente à formação que pretendemos. Um ator/músico que pretenda seguir esta carreira não encontra formação especializada e muitas vezes vemos nesse ramo profissionais que não reúnem todas essas competências, talvez por estas razões.²⁷ (P7)

Encontro algumas facilidades a nível musical na preparação de um espetáculo de teatro musical, pois tenho formação erudita que me possibilita uma preparação rápida e sólida. Não obstante, a falta de

²⁶ “Only 56 (45%) of the 124 respondents who teach MT [Musical Theater] had any training to teach music theater [...] Only 12 individuals out of this 56, or 21%, received their training at undergraduate or graduate levels. The vast majority of respondents indicated they had received their training on their own, privately, through attending workshops, seminars, noncredit courses, or private lessons. [...] Most have experimented on themselves, observed another singers or teachers, read books and articles, and talked to colleagues [...] Analysis of the data indicates that only 20% of the 124 music theater teachers have both training and professional experience.” (Trad. da A.)

²⁷ Resposta do inquirido P7 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

formação e experiência na área da representação impede-me de obter um nível excelente na minha performance. E penso que isso acontece num panorama geral. Existe alguma dificuldade em encontrar pessoas multifacetadas, que correspondam aos requisitos necessários para participar num musical, partindo do princípio que deverá saber cantar, representar e dançar, [tendo] o mínimo de bases nessas áreas.²⁸ (P9)

A questão da “vocalidade”, como vários dos inquiridos referem, é um assunto recorrente nos debates entre teóricos. Não obstante, defende Isabel Alcobia na sua Tese de Doutoramento *Obras para voz e piano de Frederico de Freitas – A vocalidade entre fado e canção*:

Do ponto de vista vocal e interpretativo, dispõe o cantor com formação clássica dos conhecimentos técnicos que lhe permitem abordar diferentes géneros musicais, apresentando a capacidade e os meios para se adaptar aos diversos estilos, ainda que, como intérprete, possa não ter o domínio específico de todos eles. No que se refere a géneros mais populares, ou ligeiros, poderá optar por uma vocalidade mais ou menos assente no canto lírico, porventura menos fiel à essência desse repertório, ainda que tecnicamente correta, ou por uma interpretação mais próxima da sua natureza, podendo então dosear a técnica do canto lírico com uma emissão vocal mais natural, procurando assim uma maior fidelidade ao estilo em questão. (Alcobia 2014, 82).

2.4. Encenação

Nas últimas décadas, a encenação assumiu-se como um dos principais elementos constituintes de um espetáculo de Teatro Musical. Não obstante, a arte de encenar não se limita apenas a este ramo do teatro, esclarecendo-se como:

A arte de pôr em cena, de transformar em espetáculo um texto escrito, ou seja o efeito dessa arte. A origem do termo surge como elemento constituinte e inseparável do teatro sendo através dele que se verifica a evolução técnica e estética desse mesmo teatro. (Almeida 2011, 21)

No entanto, a noção de encenação é bastante recente, remontando ao século XIX. De acordo com Patrice Pavis, no *Dicionário de Teatro*:

É nesta época que o encenador passa a ser o responsável ‘oficial’ pela ordenação do espetáculo. Anteriormente, o ensaiador ou, às vezes, o ator principal é que era encarregado de fundir o espetáculo num molde preexistente. A encenação se assemelhava a uma técnica rudimentar de marcação dos atores. (Pavis 2008, 122)

²⁸ Resposta do inquirido P9 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

Hoje em dia, o encenador, também denominado de diretor teatral, é um dos primeiros intervenientes no processo criativo, como sublinha Robson Carlos Haderchpek na sua Tese de Doutoramento *A poética da direção teatral: O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*:

O diretor é o primeiro a se envolver no processo criativo e uma das etapas iniciais do trabalho é a escolha do texto, geralmente feita por alguma afinidade do diretor com o material (obra ou autor), ou por um motivo pedagógico [...]. Nesta etapa é de fundamental importância que o diretor compreenda o texto e faça uma “apreciação do material”, ou seja, que estabeleça os pontos de partida e o recorte inicial, que posteriormente serão revisitados por todos os envolvidos no processo. (Haderchpek 2009, 81)

A este primeiro contacto com a obra a ser apresentada, segue-se uma fase de direção de atores:

O encenador guia os comediantes fazendo-os mudar e explicitando-lhes a imagem que eles produzem trabalhando a partir de suas propostas e efetuando correções em função dos outros atores. Ele se assegura de que o detalhe do gesto, da entonação, do ritmo corresponde ao conjunto do discurso da encenação, integra-se a uma seqüência, a uma cena, a um conjunto. (Pavis 2008, 125)

O surgimento do encenador na evolução do teatro reflete-se numa nova visão e atitude perante o texto dramático. A obra dramaturgica deixa de ser circunscrita a uma única interpretação possível e convida a uma procura pelos seus inúmeros significados no sentido do texto, forma dramaturgica e estrutura cénica. E com esta mentalidade advém o propósito fundamental do encenador como um mediador entre o texto e o espetáculo.

Porém, o papel do encenador ultrapassa as funções de ensaiador de marcações e movimentações em palco e atinge a responsabilidade de agregar todos os elementos de um espetáculo numa unidade harmoniosa:

A preocupação com a parte estética do espetáculo: figurino, cenografia e iluminação também são funções de um diretor, pois sua concepção precisa se manifestar concretamente em termos visuais dentro do espetáculo, por isso há de se estabelecer um diálogo concreto com o cenógrafo, com o iluminador e com o figurinista. O cuidado e a atenção que se deve ter com as partes vão evidenciar a idéia do todo. (Haderchpek 2009, 84).

Como qualquer outra produção teatral, um musical é um espetáculo que acarreta atrasos e contratempos. Por essa razão, cabe também ao encenador conduzir todo o processo de modo a antecipar, evitar e solucionar esses problemas:

Por fim, a principal tarefa do diretor é a busca por um equilíbrio, por administrar todas as partes do processo sem perder a dimensão do todo. E em vista disso, tentar reorganizar tudo da melhor maneira possível, lidando com os problemas que surgirem e administrando as possibilidades. (Haderchpek 2009, 85).

2.5. Cenografia, Adereços e Figurinos

Toda a encenação é constituída por determinados elementos que auxiliam a transformação de uma obra escrita em performance musical e/ou teatral. Num musical, há elementos que se destacam na primordialidade de delimitar o jogo cénico que se pretende transmitir, sendo estes a cenografia, os adereços e os figurinos.

Contudo, tais componentes devem ter um propósito para serem utilizados - o intuito de enriquecer a personagem e/ou a cena. Por outro lado, há que acautelar o risco frequente que se corre quando existem demasiados elementos ornamentais em palco, podendo tornar-se “lixo visual” para o espetador e um motivo de distração em relação ao trabalho dos atores.

Um desses elementos é a determinação concreta do lugar dramático, papel este destinado ao cenário (adereços, mobiliário e os próprios atores, segundo alguns teóricos, pelo espaço que ocupam em cena) que será montado num palco do qual dependerá, pela sua forma, medida e maquinaria, toda a concepção e execução do jogo cénico: o estilo possível de representação, o processo de implantação do cenário e utilização de planos praticáveis, movimentação em cena e seu aproveitamento estético e psicológico, a valorização e desvalorização das cenas, o tempo dos movimentos, as marcações, etc. a figuração e a representação das personagens são outro elemento que contribuirão para a concretização de uma ilusão perfeita. (Almeida 2011, 22).

No caso em apreço, o “barco do Eric” foi um dos primeiros componentes cénicos a estrear o palco neste musical. A silhueta foi desenhada e pintada pela figurinista e a estrutura construída e acabada por vários membros da produção. O Barco é provavelmente o elemento de cenografia que mais se associa à personagem Eric, simbolizando o seu navio de expedições marítimas e marcando presença não só num mas em três momentos do espetáculo.

Figura 10: Fotografia da Cena 1 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Marinheiro, Grimsby e Eric.²⁹



²⁹ As fotografias apresentadas nas Figuras 10-22 são da autoria de Catarina Garrido, a fotógrafa oficial do musical *A História da Pequena Sereia* e foram captadas nas apresentações do dia 29 de Abril de 2016.

Um dos principais recursos cenográficos deste musical foi um conjunto de quatro estrados. Estes eram extremamente versáteis devido à sua mobilidade, diferença de alturas e aparência neutra, contudo característica do ambiente onde se deviam fundir: o fundo do mar. Num primeiro caso, é possível verificar a associação do estrado mais baixo ao “trono do Rei Tritão”, com a colocação de determinados objetos em cena, nomeadamente um Cadeirão e dois Candelabros.



Figura 11: Fotografia da Cena 2 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Rei Tritão e Harold.

Em contrapartida, o estrado mais alto estava associado à personagem Scuttle e só foi usado numa cena. Também nesta cena foram utilizados três adereços de ator que não voltaram a entrar em palco. Estes adereços em questão simulavam certos objetos do quotidiano, mas foram caracterizados em ponto maior de modo a se enquadrarem na temática de fantasia deste espetáculo. Numa primeira leitura do musical, percebe-se que cada um dos adereços está associado a uma personagem em questão, sendo elas Scuttle, Ariel e Flounder. No entanto, Scuttle, o protagonista da cena, acaba por interagir com todos os utensílios, como comprovam as imagens seguintes.



Figura 12: Fotografias da Cena 3 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Scuttle interagindo com um “pentabelo” (garfo); um monóculo e um “chimbaco” (cachimbo).

O biombo retratado na imagem que se segue foi concebido pelo encenador. A ideia visual é a de circunscrever o espaço do “covil da Úrsula”, através do jogo de luzes que projetam a sombra da mesma na tela de tecido branco. Este elemento cenográfico era móvel e manipulado pelos três personagens que se observam, tendo reaparecido na Cena 13.



Figura 13: Fotografia da Cena 4 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Flotsam, Jetsam e Úrsula (em sombra).

O maior recurso cenográfico que surge em palco durante o espetáculo é uma grande tela azul de dimensões consideráveis e com diversos motivos marinhos desenhados, aproveitado de um espetáculo anterior. Este telão de tecido foi idealizado como principal alusão ao fundo do mar e era um dos mais complicados efeitos de maquinaria. No entanto, esteve presente em múltiplas cenas e obteve sempre o efeito desejado, transformando a caixa de palco num “oceano”.



Figura 14: Fotografia da Cena 5 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Harold, Rei Tritão, Sebastião, Ariel e Flounder.

Os quatro estrados e respetivas rochas foram fundamentais durante todo o espetáculo, assumindo múltiplas funções e conferindo profundidade ao palco e dinamismo à cena. Na imagem que se segue, é possível ver dois dos quatro estrados existentes transformarem-se no “quarto da Ariel”, com recurso a alguns adereços que só foram utilizados nesta cena, designadamente, um Baú, três Livros e uma Gaiola.



Figura 15: Fotografia da Cena 6 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Ariel e Flounder.

A partir do mesmo tecido azul que originou o cenário do oceano, foram criadas três tiras compridas com o objetivo de simularem as ondas do mar. Estes elementos cenográficos foram repetidos em palco, quando a cena decorria à superfície do mar e/ou na praia. As tiras eram manipuladas por elementos do elenco (e pela diretora de cena) a partir do backstage.



Figura 16: Fotografias da Cenas 7 e 8, respetivamente, do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Marinheiro, Grimsby e Eric; Scuttle, Ariel e Eric (à frente).

Entre os adereços que mais cativaram a atenção, particularmente, do público infantil, estão as soluções encontradas para representar as “lesmas marinhas”. Estes fantoches,

idealizados a partir de peúgas, tiveram a sua única aparição nesta cena e eram controlados por cinco elementos do elenco, que estavam ocultos atrás dos estrados e das respectivas rochas.



Figura 17: Fotografias da Cena 9 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Lesmas Marinhas; Harold e Lesmas Marinhas.

Durante o espetáculo, os estrados foram utilizados em conjunto e em separado, consoante as conveniências das cenas, designadamente numa disposição em “escada”.



Figura 18: Fotografias das Cenas 10, 11 e 20, respetivamente, do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Rei Tritão; Scuttle, Ariel, Sebastião, Flounder e Harold; Sebastião, Harold, Flounder, Grimsby, Scuttle, Eric, Ariel e Rei Tritão.

O encenador idealizou também duas varas suspensas com tecidos de múltiplas texturas e que refletiam de forma diferente a luz do palco, de modo a criar as “algas marinhas”. Estas fileiras participam em variadas cenas que tomam ação no fundo do mar, independentemente dos seus protagonistas.



Figura 19: Fotografias da Cena 13 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Ariel, Flotsam, Úrsula e Jetsam; Ariel, Jetsam e Flotsam (à frente).

O momento com mais elementos visuais em palco foi, sem dúvida, a Cena 17. Entre a cenografia que constava, é possível vislumbrar na imagem abaixo o Barco, já utilizado nas Cenas 1 e 7, assim como uma Onda e um Estrado (e Rocha), ambos presenças assíduas durante o musical. Mas o mais relevante é mesmo o efeito cénico criado exclusivamente para este momento, com o uso de seis Candeeiros de Papel e uma Arcada, que também continha luzes e hera sintética.



Figura 20: Fotografia da Cena 17 do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Sebastião, Scuttle, Eric, Harold e Ariel.

Se algumas cenas eram complexas em termos de movimentação de cenários e/ou manipulação de adereços, outras sobressaíam pela simplicidade dos elementos visuais em palco. São exemplo as Cenas 12, 16 e 18, onde apenas as personagens e o desenho de luz montavam o espaço ou a Cena 15, cuja única cenografia consistia em duas cortinas amarelas suspensas, descrevendo o “palácio do Eric”.



Figura 21: Fotografias das Cenas 12, 15, 16 e 18, respetivamente, do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: Ariel, Jetsam e Flotsam; Ariel e Eric; Harold e Rei Tritão; Flotsam e Jetsam.

Por outro lado, é importante salientar a complexidade de muitos dos figurinos, sobretudo os correspondentes a animais marinhos, como comprovam as imagens anteriormente reveladas. Denota-se também a particularidade da personagem Ariel possuir três figurinos diferentes e do exigente tempo de mudança para estes: a primeira troca de figurino tinha a duração de sensivelmente 40 segundos e a segunda não podia ultrapassar os 60 segundos. Uma última nota destina-se a um adereço de ator que ainda não havia

aparecido com grande destaque: a concha da Úrsula, onde a Bruxa do Mar guarda a voz capturada da Ariel, que pode ser observada em primeiro plano na segunda imagem.



Figura 22: Fotografias da Cena 14 e 19, respectivamente, do musical *A História da Pequena Sereia*. Da esquerda para a direita: Ariel e Eric; Harold, Flounder e Ariel.

Por último, é de referir que, para motivos de publicação neste trabalho, a figurinista responsável pelo guarda-roupa deste espetáculo disponibilizou algumas imagens dos figurinos desenhados para o musical. Esses esboços podem ser consultados e apreciados nos anexos deste relatório, com informações respetivas à data de realização dos mesmos e à personagem em questão.

3. Projeto Artístico: *A História da Pequena Sereia*

Este terceiro capítulo constitui seguramente a parte central deste relatório, uma vez que se foca no meu trabalho individual para o projeto final.

O musical, intitulado *A História da Pequena Sereia*, foi simultaneamente cooptado pela Orquestra Filarmonia das Beiras como produção para o seu serviço educativo do ano letivo 2015/2016, em convergência com a crescente apetência dos públicos para este tipo de espetáculo.

Como se tem procurado evidenciar, a maior procura e o maior interesse neste tipo de produções, levam-me a supor a existência de incrementos de quantidade e de qualidade do Teatro Musical nacional nos últimos anos. Efetivamente, nesse sentido, podem citar-se opiniões recolhidas dos inquiridos, em resposta à pergunta número onze do questionário – “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos anos em Portugal? Porquê?”:

Penso que sim. Nos últimos anos temos tido um maior incentivo neste tipo de arte, principalmente de carácter infantil; os pais preferem levar os filhos ao teatro, ou o que seja, do que gastarem esse dinheiro com eles, e claro que as escolas aqui também têm um papel fundamental na aculturação dos mais jovens. Mas no âmbito de espetáculos para as pessoas de idade mais avançada, creio que essa evolução não seja tão significativa.³⁰ (P6)

Sim. Na minha opinião assistimos a um aumento do número de produções de peças de Teatro Musical em Portugal nos últimos 10 anos. Julgo que a explicação deste aumento se deve ao sucesso de 1 ou 2 companhias deste género de teatro, nomeadamente as companhias geridas pelo encenador Filipe La Féria e, mais a norte, da Elenco Produções. Outro ponto que para mim também é essencial para esta evolução é o aumento de produções cinematográficas a partir de peças de Teatro Musical (Mamma Mia, Cats (DVD), Les Misérables, Nine, Chicago...)³¹ (P2)

3.1. Teatro Aveirense

Nas últimas temporadas, o Teatro Aveirense tem apresentado anualmente musicais e óperas infantis, coproduzidos pela Orquestra Filarmonia das Beiras e o Estúdio de Ópera do Centro, não só para o público geral, mas sobretudo para o público infantojuvenil enquadrado pelas escolas e jardins-de-infância. Esta estratégia de programação insere-se numa visão mais ampla de educação e formação precoce de públicos, que surge claramente afirmada nos seus

³⁰ Resposta do inquirido P6 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.

³¹ Resposta do inquirido P2 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.

materiais informativos, e fortemente alinhada com as ambições muito disseminadas que se elencaram no segundo capítulo deste relatório.

A OFB [Orquestra Filarmonia das Beiras] realizará, como vem sendo habitual, uma produção de Ópera Infantil, apresentada em português, numa clara tentativa de ir gradualmente educando os públicos, a partir da base, para este tipo de repertório, considerando de real importância a aposta nesta faixa etária.³²



Figura 23: Cartazes de vários musicais e óperas infantis coproduzidos pela Orquestra Filarmonia das Beiras e pelo Estúdio de Ópera do Centro no Teatro Aveirense. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: *A Floresta* (2008), *A Casinha de Chocolate* (2009), *O Mundo Mágico da Bela e o Monstro* (2011), *Vamos fazer uma Ópera! – O Pequeno Limpa-Chaminés* (2013), *O Aladino e a Lâmpada Mágica* (2014), *O Feiticeiro de Oz* (2015) e *A História da Pequena Sereia* (2016).

No texto de apresentação deste último espetáculo, publicado em diversos suportes, descrevia-se o seu enredo da seguinte forma:

A Princesa Ariel, uma jovem sereia traquina e curiosa, não gosta de viver no fundo do mar e sonha com a vida no mundo dos humanos.

Certo dia conhece o Príncipe Eric quando o salva do naufrágio de um navio e rapidamente se apaixona por ele. Apesar dos avisos constantes do seu pai, o poderoso Rei Tritão, de que o contacto entre sereias

³² Teatro Aveirense. Excerto retirado do programa da ópera infantil *O Aladino e a Lâmpada Mágica* (2012). Acedido a 24 de janeiro, 2016.

e humanos é proibido e perigoso, Ariel ignora-o. A sereia visita Úrsula, a bruxa do mar, e assina um acordo para se transformar em humana durante três dias, em troca da sua bela voz. Ariel tem de receber um beijo de amor verdadeiro do Príncipe Eric, antes do pôr-do-sol do terceiro dia, caso contrário, volta a ser sereia e pertencerá a Úrsula para sempre!

Com a ajuda dos seus amigos Flounder, um linguado bastante medroso, Sebastião, o caranguejo seu amigo e conselheiro do Rei Tritão, e Scuttle, a sua amiga e tola gaivota, Ariel prepara-se para viver aventuras inesquecíveis no mundo dos humanos. Conseguirá a pequena sereia cativar o coração do seu príncipe e derrotar os planos maquiavélicos da bruxa do mar?

Com seres aquáticos, músicas conhecidas e muita fantasia, esta história de amor entre uma sereia e um humano promete cativar os olhares e os corações dos mais pequenos.

Traz a tua família, colegas e amigos e vem divertir-te connosco!³³

3.2. Ensaaios

Prescreve John Kenrick, no artigo *Making a Broadway Musical: Rehearsals*, que na primeira reunião com o elenco:

O encenador apresenta a equipa criativa e mostra os esboços para os cenários, figurinos e publicidade. [...] Depois o elenco senta-se para uma primeira leitura do guião.³⁴ (Kenrick 2003)

No caso do musical *A História da Pequena Sereia*, a reunião com o elenco e o encenador teve lugar na Casa de Chá, sede da Orquestra Filarmonia das Beiras, no dia 19 de fevereiro de 2016. A sessão serviu para apresentar o musical, a equipa criativa e técnica e o elenco, bem como para visualizar o DVD do filme *A Pequena Sereia*, sobre o qual se baseia este musical, ficando, por razões várias, agendadas para outras datas a recolha de medidas para os figurinos e a realização de uma primeira leitura conjunta do guião.

O maior desafio na preparação de um musical é sem dúvida a coordenação entre todos os departamentos: artístico, criativo, técnico e produção.³⁵ (P5)

[...] Ao nível de movimentações e marcações cénicas, o início da preparação do musical é mais exigente, no sentido em que é preciso memorizar informações sem uma imagem geral de todo o musical, de uma amostra de um produto final, mas os ensaios e repetições de determinadas cenas ajudam a consolidar estes aspetos, dando segurança e confiança.³⁶ (P10)

³³ Teatro Aveirense. Sinopse retirada do programa do musical infantil *A História da Pequena Sereia* (2016). Acedido a 10 de maio, 2016.

³⁴ “The director introduces the creative team and shows off the designs for sets, costumes and advertising. [...] Then the cast sits down for a first read-through of the script.” (*Trad. da A.*)

³⁵ Resposta do inquirido P5 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”

³⁶ Resposta do inquirido P10 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”

Na descrição dos passos iniciais seguintes da preparação de espetáculos deste tipo, Kenrick adianta ainda:

A maioria das produções de musicais da Broadway têm um período de oito a dez semanas de ensaios. [...] Os primeiros ensaios musicais e de coreografia decorrem com um acompanhamento de piano simples. [...] Durante os ensaios, o encenador e o coreógrafo gradualmente moldam cada performance de modo a se enquadrar na sua visão geral do espetáculo. Dependendo do tamanho do elenco, os protagonistas podem ensaiar as cenas principais separadamente e só se juntam ao ensemble quando for requerido.³⁷ (Kenrick 2003).

Após um desenho inicial que foi sendo ajustado, em função de várias contingências, os planos de ensaios que descrevo a seguir sintetizam o curso efetivo dos trabalhos, depois de acomodadas as inevitáveis mudanças de última hora. As tabelas apresentadas correspondem pois às versões finais dos mesmos. Também é comum que os objetivos traçados para cada ensaio, tenham de ser mudados, pois nem sempre é possível contar com todos os elementos, sejam eles humanos, logísticos ou de outra natureza, como foi reconhecido pelos inquiridos.

Na minha opinião, quando se prepara um musical, encontram-se vários problemas. Um dos primeiros problemas é decorar o guião e as intervenções musicais. No que diz respeito às intervenções musicais, destaco a dificuldade acrescida na montagem de números de coro. [...] Também quero destacar a dificuldade existente na montagem de números com muitos intervenientes (a nível cénico e a nível musical). Este tipo de números apresenta uma maior dificuldade aquando da sua montagem precisamente pelo facto de estar a acontecer muita coisa ao mesmo tempo. Isto deve-se essencialmente à dificuldade acrescida para conseguir quer uma coreografia sincronizada quer um número musical bem executado. Finalizando, outro aspeto que gostava de referir como um problema aquando da preparação musical é o facto de muitas vezes não existir um espaço suficientemente grande para se poder ensaiar da forma mais correta os movimentos cénicos e as coreografias. Destaco ainda o facto de muitas vezes não existirem recursos suficientes (figurinos, adereços, cenários, etc.) para a realização de um espetáculo com maior qualidade.³⁸ (P1)

3.2.1. Ensaios Musicais

A História da Pequena Sereia teve um total de dez ensaios musicais, repartidos por quatro dias e dois locais, sendo que nove ensaios tiveram lugar no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e um deles decorreu na Casa de Chá.

A tabela seguinte ilustra o calendário dos mesmos.

³⁷ “Most Broadway musical productions have an eight to ten week rehearsal period. [...] Early music and dance rehearsals are run with simple piano accompaniment. [...] During rehearsals, the director and choreographer gradually mold each performance to fit into their overall vision of the show. Depending on the size of the cast, the leads may rehearse key scenes separately and only join the ensemble as required.” (*Trad. da A.*)

³⁸ Resposta do inquirido **P1** à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”

Dia	Hora	Local	Elenco	Cenas
17.02.16	11h00-11h40	Departamento de Comunicação e Arte	Daniela Araújo, Inês Constantino e Rute Flores	3
	11h40-12h20		Daniela Matos e Rute Flores	9
	12h20-13h00		Catarina Vita	13 e 19
24.02.16	11h00-11h40		Miguel Maduro-Dias	9
	11h40-12h20		Carlos Lima e João Pedro Azevedo	18
	12h20-13h00		André Lacerda, Frederico Silva e Nuno Almeida	1
09.03.16	14h30-16h30	Casa de Chá	TUTTI	Corrido
16.03.16	10h00-10h40	Departamento de Comunicação e Arte	Luís David	11 e 17
	10h40-11h20			
	11h20-12h00		Daniela Araújo	6 e 8

Tabela 3: Calendário dos ensaios musicais.

Os ensaios musicais foram supervisionados pela Professora Doutora Isabel Alcobia, que teve a amabilidade de ensaiar cantores líricos, que constituem a grande maioria do elenco, na técnica e repertório de Teatro Musical. Recuperando um assunto já mencionado no subcapítulo 2.3. *Selecionar o Elenco*, que Isabel Alcobia convocou na orientação dos ensaios:

Nas canções ligeiras o cantor lírico deve, em primeiro lugar, procurar o registo sonoro que mais se adegue ao estilo da canção sem, no entanto, abandonar os princípios da sua formação clássica, que terão de ser adequadamente empregues de forma a não descaracterizar a mesma. Daí resultará uma vocalidade em que o cantor procurará uma emissão mais natural, certamente mais aproximada do registo da fala, mais livre das grandes preocupações técnicas, como a questão do apoio, da colocação, sustentação, articulação, etc., e, ainda que estes processos estejam já intrinsecamente absorvidos pelo *performer*, este tem de ter a capacidade de os dosear de forma a obter a sonoridade e o registo mais indicados para cada estilo de canção. (Alcobia 2014, 89).

Na verdade, os testemunhos recolhidos entre os participantes, através do inquérito por questionário, aludiram a esse tipo de preocupação.

[...] Outra dificuldade, que se encontra logo no início, é a busca pela vocalidade mais adequada a determinado personagem. A vocalidade a encontrar terá que encaixar perfeitamente no personagem em causa mas terá também que permitir executar os números musicais de forma correta [...].³⁹ (P1)

Uma dificuldade que normalmente é ultrapassada rapidamente é a colocação de voz. Estando habituado a cantar canção erudita ou ópera, torna-se às vezes complicada a coesão com os outros cantores. Porém,

³⁹ Resposta do inquirido P1 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

a liberdade que nos costuma ser dada permite explorar mais capacidades vocais (que de outra forma não teríamos).⁴⁰ (P8)

Posto isto, é possível concluir que a formação técnica de um cantor e a sua versatilidade vocal têm similar importância na adequação de um papel num musical, seja ele de que tipo for. Porém, não deixa de ser importante referir a necessidade de incorporação de técnicas vocais adaptadas ao mercado do Teatro Musical na formação de um cantor, como sumariza o estudo *Trends in musical theatre voice: An analysis of audition requirements for singers*:

[...] os performers de teatro musical necessitam de um paleta versátil de habilidades vocais para permanecerem viáveis no mercado atual. [...] Se se considera que as qualidades da voz não-clássica [ligeira] requeridas na maioria das audições de hoje em dia são provavelmente as mesmas qualidades replicadas em performances ao vivo oito vezes por semana, um estudo mais aprofundado e específico sobre os requisitos dos cantores de CCM [Contemporary-Commercial Music] parece ser vital para o tratamento e cuidado destes artistas.⁴¹ (Green et al. 2014, 327).

Tendo presente que, em Portugal, a oferta de nível superior em canto se restringe às variantes lírica e de jazz, não cobrindo o repertório e temática do Teatro Musical, os cantores, enquanto alunos e profissionais, são prejudicados em relação aos jovens artistas estrangeiros na mesma situação. Esse é um aspeto a não descurar, pois, como refere o mesmo estudo:

[...] os autores concluem que os professores de voz e os especialistas devem abordar os estilos de canto CCM [Contemporary-Commercial Music] que atualmente dominam as audições profissionais, de modo a oferecer as melhores hipóteses de sucesso aos performers de teatro musical.⁴² (Green et al. 2014, 327)

Concluindo, o método mais eficiente será, porventura, o de trabalhar a voz pela voz ao invés da voz sujeita a um determinado estilo e género, potenciando e multiplicando as suas capacidades e versatilidades. A esse propósito, Ana Sacramento descreve na sua Tese de Doutoramento *Técnica de canto lírico e de teatro musical – Práticas de crossover* o Estill Voice Training SystemTM (EVTSTM) criado pela cantora e pedagoga Jo Estill, que se tornou inovador por assentar em três princípios orientadores:

⁴⁰ Resposta do inquirido P8 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

⁴¹ “[...] musical theatre performers need a versatile palette of vocal abilities to remain viable in today’s market. [...] If one considers that the nonclassical voice qualities being requested at a majority of current auditions are likely the same qualities that performers must replicate in live performance eight times a week, further study specific to the demands of the CCM [Contemporary-Commercial Music] singers seems to be vital for the treatment and care of these performers.” (Trad. da A.)

⁴² “[...] the authors conclude that voice teachers and specialists must address CCM [Contemporary-Commercial Music] styles of singing that currently dominate professional auditions in order to give musical theatre performers the best chance at success.” (Trad. da A.)

1 - O EVTS™ não tem critérios estéticos – o professor não impõe escolhas estéticas ao aluno mas apenas assiste no desenvolvimento das suas capacidades, de modo a que o aluno possa escolher o que deseja fazer, com controle perfeito do seu instrumento. 2 - Todas as qualidades vocais são aceites desde que não sejam perigosas para a saúde vocal – a aprovação ou condenação de determinado tipo de som baseia-se em critérios estéticos, o que remete para o ponto anterior. O único factor determinante é o da saúde vocal do aluno. 3 - Todas as pessoas têm uma voz bonita – todas as pessoas, através de um trabalho consistente, podem tornar a sua voz bonita. O talento artístico, e a existência ou não de um potencial profissional é outra questão. É preciso lembrar que determinadas vozes são consideradas bonitas numas culturas e não tão apreciadas noutras... (Sacramento 2009, 182).

3.2.2. Ensaios de Cena

A História da Pequena Sereia teve um total de dezoito ensaios de cena, repartidos por dezasseis dias e três locais, sendo que onze ensaios tiveram lugar na Casa de Chá, cinco ensaios decorreram na Sala Estúdio do Teatro Aveirense e os dois restantes no Teatro Aveirense (Palco). Estes ensaios foram de quatro tipos diferentes: treze de cenas individuais, dois técnicos, dois corridos e um de leitura. A tabela seguinte ilustra o calendário dos mesmos.

Dia	Hora	Local	Elenco	Cenas	
17.02.16	14h30-18h30	Casa de Chá	TUTTI	Leitura	
24.02.16	14h30-18h30			1 - 3	
02.03.16	14h30-18h30			1 - 4	
09.03.16	14h30-18h30			6	
16.03.16	14h30-18h30	Sala Estúdio do Teatro Aveirense		1 - 7 e 9	
30.03.16	14h30-19h00			11 - 13	
	20h30-23h00	Casa de Chá		8 e 10	
06.04.16	15h00-19h00	Sala Estúdio do Teatro Aveirense		1 - 13 e 15	
12.04.16	18h00-22h00			11 - 17	
13.04.16	14h30-19h00			1 - 11	
	20h30-23h00	12 - 17			
14.04.16	18h00-22h00	Casa de Chá		18	
15.04.16	14h00-20h00			1- 18	
21.04.16	14h30-18h30			1 - 18	
23.04.16	14h00-16h00			Técnico	
25.04.16	14h30-18h30			19 – 20 + Corrido	
26.04.16	14h30-17h30			Teatro Aveirense (Palco)	Técnico
27.04.16	14h30-17h30				Corrido

Tabela 4: Calendário dos ensaios de cena.

3.2.3. Ensaios com Orquestra

Um dos principais elementos que distingue este musical é a existência de uma orquestra ao vivo. Na grande maioria das produções portuguesas de Teatro Musical, a ideia de “música ao vivo” é posta de parte pelo inevitável inconveniente logístico e financeiro que acarata, sendo frequentemente substituída pelo chamado “karaoke instrumental”. Ainda assim, alguns espetáculos apostam na presença de pequenas bandas instrumentais, conceito que já é pensado desde o processo criativo da partitura musical com o recurso a uma instrumentação reduzida e simples. Contudo, esse pragmatismo, não deixa de representar um grande empobrecimento artístico do musical.

Depois de semanas a ouvir nada mais do que o acompanhamento do piano, o elenco e a orquestra encontram-se finalmente no Sitzprobe. O primeiro ensaio com a orquestra completa é sempre particularmente excitante, uma vez que todos descobrem como a partitura soará no espetáculo. À medida que a data do primeiro espetáculo se aproxima, os ensaios passam para um verdadeiro teatro da Broadway onde cenários, figurinos, luzes e orquestra podem ser reunidos. Qualquer tipo de ensaios técnicos e gerais acontecem.⁴³ (Kenrick 2003).

A História da Pequena Sereia teve um total de seis ensaios, repartidos por cinco dias e dois locais, sendo que quatro ensaios tiveram lugar na Casa de Chá e os restantes dois no Teatro Aveirense. Estes seis ensaios foram de quatro tipos diferentes: três ensaios de cena, uma italiana, um pré-geral e um geral.

A tabela seguinte ilustra o calendário dos mesmos.

Dia	Hora	Local	Tipo
21.04.16	10h00-13h00	Casa de Chá	Italiana
22.04.16	16h00-19h00		Cena
	20h30-23h30		
23.04.16	16h00-19h00	Teatro Aveirense	Pré-Geral
27.04.16	10h00-13h00		
28.04.16	10h00-13h00		Geral

Tabela 5: Calendário dos ensaios com orquestra.

⁴³ “After weeks of hearing nothing but piano accompaniment, the cast and orchestra finally meet for the Sitzprobe. This first rehearsal with full orchestra is always particularly exciting, as everyone discovers what the score will sound like in performance. As the date for the first performance nears, rehearsals move into an actual Broadway theatre where sets, costumes, lighting and orchestra can be brought together. Any number of technical and full dress rehearsals take place.” (*Trad. da A.*)

Este trabalho específico de preparação responde também às necessidades e preocupações dos participantes, como refere um dos testemunhos recolhidos.

Penso que uma das maiores dificuldades que sinto muitas vezes, é não conseguir estar em sintonia com o maestro, seja por a encenação não permitir um contacto visual permanente ou em momentos críticos, ou por vezes os ensaios não serem os suficientes para [que] essas passagens sejam mais naturais e automatizadas. De resto penso que as dificuldades ou facilidades que existem na preparação de um espetáculo dependem muito da equipa de produção e do encenador, seja na capacidade e rapidez de resolução de problemas, seja na criatividade e empenhamento do projeto.⁴⁴ (P6)

3.3. Divulgação do Evento

Em Londres e Nova Iorque, mais precisamente West End e Broadway, o marketing de um musical é um dos “trunfos” que pode distinguir um sucesso de um *flop*⁴⁵. A importância da publicidade começou com o musical *Cats* (1981), como narra John Kenrick em *Musical theatre – A History*:

O aspeto mais revolucionário de *Cats* foi o marketing. Antes deste espetáculo, a maioria dos musicais limitava os seus souvenirs a programas com fotos, songbooks e T-shirts. O *Cats* espalhou o seu logótipo distintivo (dois olhos felinos amarelos-esverdeados com íris em forma de dançarinos) em canecas de café, caixas de música, estatuetas, livros, cartões de felicitação, bonés de baseball, jaquetas de cetim, ornamentos de Natal, latas de armazenamento empilháveis, peluches, caixas de fósforos, guarda-chuvas, porta-chaves, pins e outros. Esses olhos amarelos-esverdeados brilhantes estavam realmente por todo o lado, e não apenas em Londres e Nova Iorque. Tal como um cancro teatral, *Cats* espalhou-se pelo mundo.⁴⁶ (Kenrick 2008, 348)

Com esse sentido, cuidou-se de conceber uma imagem apelativa, a produzir em diversos suportes de comunicação e difusão, designadamente na forma de cartazes, mupis e outdoors.

No seguimento do texto, apresentam-se reproduções de alguns desses materiais, para evidenciar a sua composição artística e gráfica, intercalados com registos de testemunhos recolhidos dos inquiridos por questionário, que sublinham diversos aspetos já referidos neste relatório.

⁴⁴ Resposta do inquirido P6 à questão “Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical?”.

⁴⁵ Expressão comumente usada no mundo do espetáculo para descrever um “falhanço de bilheteira”.

⁴⁶ “The most revolutionary thing about *Cats* was the marketing. Before this show, most musicals limited their souvenirs to photo programs, songbooks, and T-shirts. *Cats* splashed its distinctive logo (two yellow-green feline eyes with dancer-shaped irises) on coffee mugs, music boxes, figurines, books, greetings cards, baseball caps, satin jackets, Christmas ornaments, stackable storage tins, stuffed toys, matchboxes, umbrellas, key chain, pins, and more. Those glowing yellow-green eyes were damn near everywhere, and not just in London and New York. Like a theatrical cancer, *Cats* spread across the globe.” (*Trad. da A.*)



Figura 24: Cartaz do musical *A História da Pequena Sereia* (2016).

No que diz respeito ao teatro musical em Portugal nos últimos tempos penso que tal evolução não tem vindo a acontecer. Apesar de atualmente se verificar o aparecimento de algumas produções por parte de novas instituições que têm surgido e apostado neste tipo de arte, não creio que se está a assistir a uma evolução significativa no que diz respeito à quantidade de projetos de teatro musical a serem produzidos. Relativamente à qualidade deste tipo de projetos a minha opinião é a mesma. Não tem existido uma grande evolução no que diz respeito à qualidade deste tipo de produções. Na minha opinião isto deve-se ao facto de estas produções terem acesso a recursos muito limitados não conseguindo desta forma fazer um espetáculo o mais completo possível. Penso que tudo isto se deve ao facto de haver muito pouca aposta no nosso país, comparando com outros países da União Europeia, no que diz respeito ao teatro musical.⁴⁷ (P1)

Sim, considero que com o aparecimento de algumas escolas profissionais e algumas empresas que investem na área o musical tem sofrido uma evolução quantitativa nos últimos tempos em Portugal, mas a qualidade dessas produções, na minha opinião, ainda não atingiu um nível de qualidade merecedor de ser tornado como referência. Ainda são contratadas ‘personalidades de nome’ – muitas vezes sem formação – que trarão visibilidade em termos de marketing, mas que não reúnem as competências necessárias para fazer um espetáculo de qualidade performativa.⁴⁸ (P8)

⁴⁷ Resposta do inquirido P1 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.

⁴⁸ Resposta do inquirido P8 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.



Figura 25: Mupi do musical *A História da Pequena Sereia* (2016), publicitado em múltiplos pontos da cidade de Aveiro entre março e maio de 2016.

Um musical como *A História da Pequena Sereia*, em que a narrativa de Hans Christian Andersen já é conhecida por todos, acarreta consigo uma dose de publicidade inata. Junta-se a isto o facto de *A Pequena Sereia* ter sido imortalizada no cinema, e consequentemente na Broadway, com um musical homónimo, pelo gigante multimilionário Walt Disney, o que tem um peso considerável no reconhecimento deste espetáculo. John Kenrick acrescenta a esta linha de pensamento o seguinte:

Disney inventou o *corporate musical*, um tipo de espetáculos construído, produzido e gerido por corporações de entretenimento multifuncionais. Estes espetáculos podem começar como uma ideia do compositor ou do libretista, mas o seu desenvolvimento é aprovado e patrocinado pela corporação. [...] Como consequência, os corporate musicals têm a eficiência limpa e anónima de um departamento comercial. Eles parecem impressionantes, fluem com facilidade e providenciam um fornecimento estável de baladas pop. [...] Assim que estão prontos a funcionar, os corporate musicals podem ser eficientemente reproduzidos em produções estrangeiras e digressões com cenários combinados e elencos anónimos [...]⁴⁹ (Kenrick 2008, 362)

⁴⁹ “Disney had invented the *corporate musical*, a genre of shows built, produced, and managed by multifunctional entertainment corporations. These shows may begin as the idea of a composer or writer, but their development is corporate approved and sponsored. [...] As a result, corporate musicals have the clean and anonymous efficiency of a department store. They look impressive, flow with ease, and provide a steady supply of pop ballads. [...]”



Figura 26: Outdoor do musical *A História da Pequena Sereia* (2016), publicitado em múltiplos pontos da cidade de Aveiro entre março e maio de 2016.

Sim! Os musicais são um género teatral bastante apreciado em Portugal. Mas o grande investimento necessário para a montagem de um espetáculo de Teatro Musical torna essa evolução mais lenta.⁵⁰ (P5)



Figura 28: Folha de sala do musical *A História da Pequena Sereia* (2016) para a sessão de 1 de maio no Teatro Aveirense.

Once they are up and running, corporate musicals can be efficiently reproduced for foreign or touring productions with matching sets and anonymous casts [...]" (*Trad. da A.*)

⁵⁰ Resposta do inquirido P5 à questão "Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?"



Figura 27: Cartaz de divulgação do musical *A História da Pequena Sereia* (2016) para as sessões no Teatro Municipal de Vila do Conde.

Penso que em Portugal o teatro musical tem sofrido uma evolução quantitativa nos últimos anos, muito embora existam mais produções em outros géneros musicais.⁵¹ (P10)

Considero que, em Portugal, cada vez mais se investe na produção de musicais, mas o aumento de espetáculos com este género não tem necessariamente contribuído para uma evolução qualitativa do mesmo. Os profissionais não estão academicamente preparados como os padrões que nos apresentam no estrangeiro e, não descurando os bons ‘performers’ que existem no nosso país, a maioria das instituições que investem nestas produções não estão muito motivadas para esta subida de exigência.⁵² (P7)

3.4. Apresentações

A História da Pequena Sereia teve um total de oito apresentações, repartidas por sete dias e dois locais, sendo que seis espetáculos tiveram lugar no Teatro Aveirense e os restantes dois

⁵¹ Resposta do inquirido P10 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.

⁵² Resposta do inquirido P7 à questão “Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê?”.

no Teatro Municipal de Vila do Conde. Destas apresentações, seis foram destinadas a aquisições de grupos escolares e as duas restantes para venda avulsa ao público geral.

A tabela seguinte ilustra o calendário dos mesmos.

Dia	Hora	Local	Tipo
28.04.16	14h00	Teatro Aveirense	Grupos Escolares
29.04.16	10h00		
	14h00		
01.05.16	16h00		Público Geral
03.05.16	10h00		Grupos Escolares
04.05.16	10h00		
06.05.16	15h00 ⁵³	Teatro Municipal de Vila do Conde	Público Geral
07.05.16	16h00		

Tabela 6: Calendário das apresentações.

Este musical, embora definido com igual importância como uma produção profissional e um projeto universitário, surge na sequência de outros espetáculos que estiveram exclusivamente relacionados com produções originárias da Universidade de Aveiro (em parceria com a Orquestra Filarmonia das Beiras e o Estúdio de Ópera do Centro). É o caso das óperas infantis *Vamos fazer uma Ópera! – O Pequeno Limpa-Chaminés* (2013) e *O Feiticeiro de Oz* (2015), projetos resultantes da unidade curricular Estudos de Ópera, que integra a Licenciatura em Música da mesma Universidade. Estes trabalhos são também mais uma prova que Portugal, ainda que lentamente, está a fazer esforços para dar resposta à procura por ofertas deste tipo, bem como a esboçar a sua integração curricular em cursos de formação de nível superior. Porém, falta ainda o passo seguinte, quiçá já mais do que necessário, implementar um Curso do Ensino Superior na área do Teatro Musical. Aliás, assim se complementaria algumas ofertas de nível não-superior que, aparentemente já vão existindo, de acordo com alguns autores.

A primeira escola a promover este tipo de cursos em Portugal foi a Academia de Música de Vilar do Paraíso (AMVP). Fê-lo em 2003. [...] Na região norte podemos ainda encontrar outras escolas, como a Academia Régia ou a Indance, que leccionam na cidade do Porto. Em Lisboa são conhecidas, principalmente, as escolas EDSAE, Primeiro Acto e Academia Inatel. (Carrilho 2016, 282-283).

⁵³ Esta sessão estava agendada para as 14h30 da sexta-feira, dia 6 de maio de 2016, mas, alguns dias antes, foi alterada para as 15h00 pelo próprio Teatro Municipal de Vila do Conde.

O próprio elenco de *A História da Pequena Sereia* defende a importância de opções de ensino superior nesta área, como comprovam as respostas à última pergunta do meu estudo:

Na minha opinião a não existência de um Curso Superior de Teatro Musical é uma grave lacuna nos estabelecimentos de Ensino Superior no nosso país. Verifica-se frequentemente que muitos estudantes, aquando do seu ingresso no Ensino Superior, se vêem obrigados a escolher cursos semelhantes ao que gostariam de frequentar devido ao facto de o curso dos seus sonhos não existir em lado nenhum. Isto verifica-se de forma muito significativa em estudantes que gostariam de seguir teatro musical. Estes estudantes acabam muitas vezes por escolher uma licenciatura em canto ou em teatro, não tendo no entanto formação específica naquilo que realmente lhes interessa. Por este motivo, penso que é crucial a existência de um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal, pois as pessoas devem ter oportunidade de obter formação específica naquilo que realmente querem.⁵⁴ (P1)

Julgo que sim. Aliás, acho mesmo que seria fundamental para garantir o futuro "saudável" do teatro musical em Portugal. Na minha opinião esse curso não deveria apenas formar actores de teatro musical mas também especializar instrumentistas, técnicos e produtores para uma realidade ligeiramente diferente das outras realidades performativas que já têm curso superior em Portugal. É fundamental que assim seja para que possamos ter produções portuguesas cada vez com mais qualidade e sucesso. Quando refiro sucesso gostaria que este fosse transversal a todo o "espectáculo" - sucesso de palco, sucesso de bilheteira, sucesso relativamente à quantidade de produções que se faz por ano,...⁵⁵ (P2)

Sim. Uma vez que não existe um e tendo em conta que o Teatro Musical é uma arte que começa a estar bastante presente nos teatros portugueses, acredito que seria muito positivo e poderia ter bastante adesão.⁵⁶ (P3)

Sim! É uma área que merece um curso, merece estudo e merece pessoas realmente formadas. Comparo a inexistência de um Curso Superior de Teatro Musical à inexistência de um curso de enfermagem porque existe o curso de medicina. Seria e é insano!⁵⁷ (P4)

Sim mas só se tiver mesmo muita qualidade e rigor.⁵⁸ (P5)

Concordo inteiramente com a existência de um Curso Superior de Teatro Musical, pois é uma arte que está em crescimento, não só em Portugal, mas em vários países e é uma pena não termos artistas com essas qualificações, não pela falta de talento, experiência ou empenho na autoaprendizagem, mas pela

⁵⁴ Resposta do inquirido P1 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁵⁵ Resposta do inquirido P2 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁵⁶ Resposta do inquirido P3 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁵⁷ Resposta do inquirido P4 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁵⁸ Resposta do inquirido P5 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

falta de algo escrito que diga "sim, senhor estou qualificado para isto". Esta falha pode muitas vezes significar o fechar de portas e oportunidades.⁵⁹ (P6)

Penso que seria necessária a criação de um Curso Superior de Teatro Musical, tanto para elevar o nível de 'performers' em Portugal- não os obrigando a procurar formação no estrangeiro ou em muitas áreas distintas- como para um aumento de qualidade do teatro musical no nosso país e, com isso, melhor visibilidade no estrangeiro.⁶⁰ (P7)

Acho que a resposta é um óbvio "sim". Tal como existem pessoas que gostam e/ou estão talhadas para a ópera, a meu ver é uma falha não existir um curso disponível para quem prefere o Teatro Musical.⁶¹ (P8)

Penso que a existência de um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal é importante para poder corresponder à necessidade de estabelecer uma evolução no processo de aprendizagem e ainda preencher as lacunas que algumas escolas profissionais apresentam neste ramo.⁶² (P9)

Penso que em Portugal um Curso Superior de Teatro Musical iria combater algumas deficiências neste campo. Com toda a certeza iria criar um mercado mais conhecido e valorizado, uma vez que os produtores deste tipo de espetáculo poderiam contratar pessoal devidamente educado e especializado para este tipo de projetos.⁶³ (P10)

A História da Pequena Sereia revelou-se um sucesso considerável de bilheteira, com 2335 bilhetes vendidos para as múltiplas apresentações que teve.⁶⁴ Para além disso, conta com convites de reposição já para a próxima temporada da Orquestra Filarmonia das Beiras, com um espetáculo marcado para dia 13 de novembro de 2016, no Teatro José Lúcio da Silva em Leiria e noutros pontos do país, ainda a confirmar, em janeiro de 2017.

3.5. Autoetnografia

Como pré-conclusão deste projeto artístico optei por apresentar uma abordagem autoetnográfica, de modo a registar uma reflexão crítica sobre a minha experiência com o processo de criação de um espetáculo de Teatro Musical. Essa forma de etnografia

⁵⁹ Resposta do inquirido P6 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁶⁰ Resposta do inquirido P7 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁶¹ Resposta do inquirido P8 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁶² Resposta do inquirido P9 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁶³ Resposta do inquirido P10 à questão “Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê?”

⁶⁴ Os números oficiais do Teatro Municipal de Vila do Conde deram conta de 552 bilhetes vendidos; adicionalmente, as estimativas do Teatro Aveirense fizeram referência a um total de 1783 ingressos comprados.

compreende uma abordagem teórica e metodológica, onde se procura representar a relação do “Eu” com o meio sociocultural. Atualmente, este é um recurso utilizado na área das Ciências Sociais e Humanas tendo as suas origens na Antropologia. Por outro lado, na Música, enquanto Arte Performativa, esta abordagem encontra-se bastante presente nos registos escritos de teóricos do ramo de Estudos em Performance.

Segundo o sociólogo Leon Anderson, a autoetnografia atual diverge-se em dois tipos distintos: a autoetnografia evocativa e a autoetnografia analítica. Entre as vantagens características da primeira, Anderson descreve:

Autoetnógrafos evocativos têm argumentado que a fidelidade narrativa e a descrição convincente de experiências emocionais subjetivas criam uma ressonância emocional com o leitor que é o objetivo principal dos seus estudos. O género de escrita autoetnográfica que têm desenvolvido partilha sensibilidades pós-modernas – especialmente o cepticismo em relação à representação do “outro” e dúvidas em relação à generalização do discurso teórico. A autoetnografia evocativa requer capacidades narrativas e expressivas consideráveis [...].⁶⁵ (Anderson 2006, 377)

Por outro lado, o autor não deixa de enaltecer as virtudes da autoetnografia analítica, que constitui o título e tema principal do seu artigo científico *Analytical autoethnography* publicado na edição de agosto de 2006 do *Journal of Contemporary Ethnography*:

As virtudes que vejo na autoetnografia analítica podem repartir-se em categorias metodológicas e analíticas. As vantagens metodológicas relacionam-se com o modo em que ser um CMR [MIC – Membro Investigador Completo] facilita a disponibilidade de dados. Uma vantagem óbvia a este respeito é que o autoetnógrafo adquire múltiplas razões para participar no mundo social em estudo, e assim, múltiplos incentivos para passar o tempo no campo. [...] Uma segunda vantagem da autoetnografia envolve o acesso que proporciona aos ‘significados interiores’. [...] Talvez a maior vantagem metodológica de estar pessoalmente identificado e envolvido no mundo social em estudo é a de oferecer ao pesquisador a vantagem adicional de aceder a certos tipos de dados.⁶⁶ (Anderson 2006, 389-90)

⁶⁵ “Evocative autoethnographers have argued that narrative fidelity to and compelling description of subjective emotional experiences create an emotional resonance with the reader that is the key goal of their scholarship. The genre of autoethnographic writing that they have developed shares postmodern sensibilities – especially the skepticism toward representation of “the other” and misgivings regarding generalizing theoretical discourse. Evocative autoethnography requires considerable narrative and expressive skills [...].” (*Trad. da A.*)

⁶⁶ “The virtues I see in analytic autoethnography fall broadly into methodological and analytic categories. The methodological advantages relate to the ways in which being a CMR [Complete Member Researcher] facilitates the availability of data. One obvious advantage in this regard is that the autoethnographer has multiple reasons to participate in the social world under study, and thus, multiple incentives to spend time in the field. [...] A second advantage of autoethnography involves the access that it provides to ‘insider meanings’. [...] Perhaps a greater

Simultaneamente, a autoetnografia busca o contraste entre a experiência individual e a experiência coletiva, em conformidade com o que foi feito no Estudo “*Formação e Experiência de um Performer de Teatro Musical em Portugal*”, que relatei nos capítulos anteriores. Assim, esta reflexão crítica diferencia-se do que até aqui foi descrito, ao romper com as barreiras da impessoalidade e imparcialidade, com a ausência de opinião própria e a não interferência dos pontos de vista pessoais do autor na apreciação do leitor.

A criação de textos autoetnográficos advém dessa narrativa pessoal sobre factos decorridos, com o intuito de exibir e relatar de que modo a experiência vivenciada pelo sujeito é apresentada, afetada e alterada no produto final que será dado a ler. Portanto, faz todo o sentido que integre a análise crítica do meu projeto artístico, uma vez que me propus de início a integrar o elenco do musical escolhido. Com essa decisão, deixo de ser uma observadora indiferente, podendo acrescentar ações e participações à minha pesquisa científica.

De acordo com Alfonso Benetti, na sua Tese de Doutorado *Expressividade e performance pianística*, é sugerido que as minhas competências artísticas enquanto pesquisadora e performer moldam o suporte da minha pesquisa, trazendo importantes vantagens:

[...] (1) interesse pessoal e comprometimento do pesquisador/performer pelo tema como parte do seu universo e como indivíduo da ação; (2) proximidade e intimidade do pesquisador/performer com o objeto de estudo; (3) acesso privilegiado e direto aos elementos específicos do fenômeno; (4) possibilidade do reconhecimento de mecanismos despercebidos em uma observação externa sobre o objeto de investigação, e (5) visão global sobre o fenômeno proporcionada pela ação, experimentação e análise sobre o objeto de investigação. (Benetti 2013, 155-6)

A autoetnografia procura não apenas a consequência imediata da nossa reflexão e descrição de experiências pessoais, mas vai além das consequências que tais relatos possam causar no leitor. Isto é, o autor, ao compartilhar essas experiências que representam as suas opiniões e pontos de vista sobre o que vive e compreende, contribui para que terceiros também reflitam sobre as suas próprias experiências e, quiçá, conduzam a um melhor entendimento sobre os modelos mentais que dominam o panorama sociocultural. Com essa ação, o próprio autor pode inspirar a empatia nas pessoas e a meditação sobre os mais variados temas como, neste caso, sobre a experiência enquanto membro do elenco de um musical.

methodological advantage of being personally identified and involved in the social world under study is that it gives the researcher an added vantage point for accessing certain kinds of data.” (Trad. da A.)

Nessa linha de pensamento, estou convicta que ao desenvolver um texto autoetnográfico com estas características e propósitos, me sujeito a um inevitável confronto com a minha própria experiência pessoal e profissional, algo que Harry F. Wolcott designa como uma “autobiografia etnográfica”, um termo que foi título e assunto de debate no seu artigo científico *The Ethnographic Autobiography*:

Hoje em dia, com as histórias de vida relatadas numa ampla variedade de formas, em tantos campos e com tantas alternativas de rótulos que se podem extrair, há mais razões para examinar esses rótulos que escolhemos e para aplicar os nossos rótulos com cuidado. Eu aplaudo os esforços para produzir histórias de vida, ou estórias de vida, ou autoetnografias. Mas nos casos em que a perspectiva etnográfica é fundamental para o propósito, sugiro que possamos, e devamos, sinalizar a nossa intenção ao rotular o nosso trabalho como “autobiografia.”⁶⁷ (Wolcott 2004, 103-104)

Posto isto, importa desde já sublinhar um balanço pessoal muito positivo sobre a experiência vivenciada enquanto protagonista do projeto artístico que foi desenvolvido. Todavia, a relação que foi aqui criada entre o objeto (o musical) e a observadora participante (a minha pessoa) repartiu-se por dois caminhos distintos - o de intérprete e o de diretora artística – originando não uma, mas praticamente duas possibilidades de autoetnografias distintas que, no entanto, podem ser comparadas, complementadas e intersetadas no mesmo texto. Assim, a dupla interação e experiência pessoal multiplicaram, evidentemente, a construção de conhecimento. Neste sentido, esta abordagem autoetnográfica, só pode beneficiar da convocação dos elementos colhidos no âmbito dos diversos papéis e funções que assumi no processo, sem preocupações especiais de as diferenciar ou isolar. Aliás, acredito que a autoetnografia ganha o seu verdadeiro valor com a unicidade e a integração de todas as experiências vividas no decurso dos processos em análise.

Porém, nem todos os autores são em prol da autoetnografia e Sara Delamont, no seu artigo científico *Arguments against auto-ethnography* publicado na edição de fevereiro de 2007 do *Qualitative Researcher*, assume uma posição radicalmente contrária a este tipo de abordagem metodológica, avançando com seis refutações:

⁶⁷ “Today, with life history reported in a wide variety of ways, in so many fields, and with many alternative labels to draw from, there is more reason to examine the labels we choose and to apply our labels with care. I applaud efforts to produce life history, or life story, or autoethnography. But in cases where an ethnographic perspective is central to the purpose, I suggest that we can, and should, signal our intent by labeling our work as ‘ethnographic autobiography’.” (*Trad. da A.*)

Eu referi que tinha seis objecções à autoetnografia: 1. Não pode combater a familiaridade; 2. Não pode ser publicada eticamente; 3. É experimental e não analítica; 4. Centra-se no lado errado da divisão de poder; 5. Anula o nosso dever de sair e recolher dados [...] A sociologia é uma disciplina empírica e nós devemos estudar *o social*. 6. Finalmente e mais importante, nós não somos interessantes o suficiente para sermos descritos em revistas científicas, para ensinar sobre, para esperar atenção dos outros. Nós não somos interessantes o suficiente para sermos o assunto da sociologia. As questões importantes *não* são sobre a angústia pessoal (e a maior parte da autoetnografia é sobre a angústia. Os sociólogos são um grupo privilegiado. Os sociólogos qualitativos são particularmente sortudos enquanto o nosso trabalho durar [...]).⁶⁸ (Delamont 2007, 3)

Perante uma orientação tão discordante, Alfonso Benetti vem contra-argumentar e salientar o trabalho de Ruth Bridgens que tem procurado corroborar tal posição e enfatizar a importância e pertinência de estudos autoetnográficos:

(1) a proximidade do investigador com os dados pode permitir o acesso a informações antes ocultas ou imperceptíveis sobre o sujeito da ação; (2) a ética da pesquisa pode ser mantida através da adaptação da metodologia em favor da preservação de identidades de acordo com a natureza e as possibilidades específicas de cada investigação; (3) o carácter experiencial da autoetnografia permite uma visão profunda sobre o fenómeno envolvido; (4) o pesquisador/objeto de estudo representa (e deve representar) uma amostra fidedigna individual sobre o evento; (5) no caso da autoetnografia, os dados colectados representam a própria experiência do pesquisador, e são válidos pela pertinência da inclusão do mesmo como objeto de estudo; e (6) o pesquisador é pertinente como objeto de investigação na medida em que neste enquadramento não atua como pesquisador, mas como elemento de ação sobre o fenómeno (Benetti 2013, 165-6)

Eu estou confiante que o meu ponto de vista sobre aspetos particulares do processo de criação deste musical, gerado a partir da minha presença assídua na construção do espetáculo, supera qualquer tipo de pesquisa convencional. Da mesma maneira que as respostas dos inquiridos ao estudo supracitado contribuíram com factos e opiniões que inevitavelmente não podem ser apurados através da observação não-participante, as minhas ideias revelam o conhecimento de dentro do próprio fenómeno, não sendo necessário suprimir a subjetividade na reflexão crítica do mesmo.

⁶⁸ “I said I had six objections to auto-ethnography: 1. It cannot fight familiarity; 2. It cannot be published ethically; 3. It is experiential not analytical; 4. It focuses on the wrong side of the power divide; 5. It abrogates our duty to go out and collect data [...]. Sociology is an empirical discipline and we are supposed to study *the social*. 6. Finally and most importantly we are not interesting enough to write about in journals, to teach about, to expect attention from others. We are not interesting enough to be the subject matter of sociology. The important questions are *not* about the personal anguish (and most autoethnography is about anguish. Sociologists are a privileged group. Qualitative sociologists are particularly lucky as our work lasts [...]).” (*Trad. da A.*)

Com esse desbloqueio metodológico, surge o meu “eu”, enquanto pesquisadora, perceptível em todo o processo, contudo nunca separado do ambiente que o envolve e que constitui o verdadeiro objeto de estudo – o processo de criação de um musical. Aliada a essa ação advém a reflexividade, com a consciência de mim mesma e a reciprocidade existente entre mim e a restante equipa envolvida no processo, o que conduz a essa introspeção e desejo de compreender ambos os lados e seus pontos de vista.

3.5.1. *A Pequena Sereia*

A escolha do musical *A História da Pequena Sereia* prendeu-se simultaneamente com fatores burocráticos e logísticos como com questões de escolha pessoal. Isto é, quando confrontei o Professor Doutor António Vassalo Lourenço, na qualidade de Diretor Artístico e Maestro Titular da Orquestra Filarmonia das Beiras com uma proposta para a produção e promoção de um musical, percebi logo que a seleção teria de recair sobre um musical infantojuvenil. Claro que tal critério condiciona o desenvolvimento do meu projeto artístico logo de início, mas o certo é que esta imposição trouxe-me bastantes benefícios, na medida em que culminou numa oferta de serviço educativo, com esta dupla função de entretenimento e pedagogia.

Ultrapassada a questão de o musical ter de possuir um caráter infantojuvenil, aí a eleição tornou-se livre de escolha. Existem dezenas de musicais que podem ser facilmente adaptados à língua portuguesa e às exigências performativas que nos eram concedidas, nomeadamente da parte do Teatro Aveirense. Por isso, resolvi procurar um musical cujo elenco correspondesse à diversidade de qualidades artísticas que a Licenciatura e o Mestrado em Música da Universidade de Aveiro possuíam, seguindo uma sugestão da minha orientadora, a Professora Doutora Isabel Alcobia.

Assim, o musical deveria mobilizar os seus recursos humanos entre os elementos da Classe de Canto, reservando-me um papel que permitisse potenciar plenamente o meu próprio trabalho de formação académica e de demonstração de capacidade artística, como exige o momento de avaliação académica a que também se destinava.

Com todas estas características e condições reunidas, a escolha pelo musical *A Pequena Sereia* foi quase óbvia. Não só o papel protagonista justifica os requisitos que necessitava, como as restantes personagens do elenco eram passíveis de ser associadas a colegas do Departamento de Comunicação e Arte, em função das suas características pessoais, designadamente fisionómicas e de tipo de voz.

Portanto, depressa relatei as minhas ideias à Professora Doutora Isabel Alcobia que logo concordou com tudo. Seguidamente realizei a minha proposta, já com ideias do elenco, ao Professor Doutor António Vassalo Lourenço, que igualmente concordou. Por isso, adquiri a função acrescida de traduzir, adaptar e/ou acrescentar letras de cerca de nove números musicais distintos - *No Profundo Mistério do Mar*, *Cenas Humanas*, *É Amor*, *Mundo sem Mar*, *Estás Mais Perto*, *Doce Criança*, *Pobres Almas Tão Sós (Reprise)*, *Se ao Menos* e *Finale* - entre solos, duetos e números de ensemble. Aproveito para referir que durante esta fase de pré-produção, que durou vários meses de trabalho precedentes ao início do período de ensaios, transcrevi igualmente diversos números que não viriam a ser utilizados por motivos de duração do espetáculo, nomeadamente números de solo adicionais de personagens que já possuíam um ou dois momentos solísticos.

Contudo, não tive apenas a responsabilidade de criar novas letras para as canções do musical. É preciso não esquecer que todo o texto deveria ser coerentemente apropriado ao tipo de espetáculo performativo, tendo então reescrito um novo guião, com história e personagens adequadas num certo meio-termo entre o filme e o musical originais. Confesso que toda esta fase de conceção não foi fácil, não só por não possuir a formação apropriada em dramaturgia, como por ter sido um trabalho bastante moroso, com muitas horas meticulosamente despendidas a conceber partituras completamente novas.

3.5.2. Reflexão crítica

Enquanto intérprete e membro do elenco do musical realizado, as minhas considerações partem de uma primeira fase em que tive contacto com o espetáculo. Como profissional de espetáculos musicais e teatrais, aos quais tenho dedicado grande parte da minha formação e carreira, estudar e decorar o papel que me era pedido foi uma tarefa interessante e motivadora. Para além de já estar bem familiarizada com o espetáculo, a personagem e os números musicais em questão, a minha formação superior em Canto e experiência profissional na área do Teatro Musical permitiu-me preparar um papel desta envergadura – seja em termos de relevância como de presença no espetáculo – com a capacidade e a prontidão adequadas.

Porém, nesse período não posso deixar de destacar a importância que os ensaios musicais tiveram na minha automatização das partes cantadas da personagem. Aproveito para referir que, na minha opinião, estes ensaios decorreram de uma forma muito positiva, sem

qualquer contratempo, inconveniente ou sobressalto, garantindo-me e a todo o elenco, as melhores condições possíveis para uma preparação eficiente do papel indicado.

Se há aspetos menos favoráveis a apontar, terá sido talvez a ocasional falta de pontualidade de alguns elementos no que toca aos ensaios, especialmente os de cariz coletivo. Também posso referir algumas ocorrências de menor preparação individual das partes trabalhadas de um ensaio para o outro, obrigando a algumas repetições evitáveis de conteúdos já ensaiados, o que se torna sempre mais cansativo e enfadonho para os restantes elementos. Mas, não posso deixar de frisar, que estes pequenos contratempos são caraterísticos de qualquer tipo de espetáculo musical e teatral, sobretudo quando se encontra reunido um elenco tão jovem e pouco experiente, como foi o caso.

Ao mencionar os ensaios musicais, é inevitável enumerar logo de seguida os ensaios de cena, onde repercutu as mesmas palavras do parágrafo anterior. Ainda assim, foi nas partes faladas que reparei mais dificuldade de alguns membros em acompanhar o progresso de aprendizagem geral do grupo, com falhas de atenção e alguma falta de estudo, isto é, o típico “trabalho de casa”. Penso que este aspeto terá, porventura, a ver com a formação académica do elenco que, sendo na sua grande maioria cantores, terão com certeza uma maior facilidade nas partes cantadas do espetáculo em detrimento das falas e diálogos. Por isso, foi absolutamente crucial o trabalho do encenador, que procurou trabalhar as cenas individualmente, de modo a detetar as imperfeições individuais e mais rapidamente corrigi-las. Também o apoio da produção, que se prontificou em assistir a vários ensaios, conseguiu investir confiança e alguma “pressão” positiva ao elenco.

No que concerne às várias sessões de apresentação que o musical teve, foi possível observar alguns breves momentos de menor motivação pessoal, porém foram sendo prontamente ultrapassados ou contornados sem que tenham deixado marcas ou memórias negativas associadas a esta experiência artística em palco.

Eu e o elenco, enquanto artistas, trabalhamos com o nosso próprio corpo, ou seja, o produto final advém daquilo que entregamos ao espetáculo e, como tal, a personalidade, a atitude e as emoções de cada um interferem e afetam diretamente o resultado coletivo desse processo de criação. Em todo o caso, creio dever assumir a responsabilidade em tudo o que de menos bom possa ter ocorrido, na medida em que fui responsável pela escolha do elenco. Por outro lado, a inexperiência natural de um percurso de aprendizagem ainda em iniciação, teria naturalmente que refletir-se em momentos menos controlados, porventura mais frequentes com elencos de tão reduzida idade e experiência, embora com enorme potencial e energia.

Assim, são também compreensíveis alguns momentos de maior tensão e confronto pessoal entre o elenco, porém, rapidamente diluídos através de conversas assertivas e frequentemente impercetíveis para os restantes elementos da equipa e público. Em síntese, acredito que essas ocorrências são parte normal, e talvez necessária, de um processo de formação e evolução pessoal e profissional que todos os jovens artistas têm de percorrer para ganhar maturidade profissional.

Fazendo uma ponte para a minha outra função no musical – a de Diretora Artística - acredito que algum desgaste foi devido ao facto de vários membros do elenco, eu incluída, terem acumulado funções e responsabilidades à medida que o tempo avançava e a produção evoluía de forma não satisfatória. Isto é, à falta de recursos humanos para produzir devida e atempadamente o espetáculo no que toca à sua cenografia, guarda-roupa e adereços, muitos dos intérpretes viram-se obrigados a intervir e a ajudar a equipa a avançar com estes elementos teatrais, que sofreram atrasos drásticos e implicaram trabalhos redobrados até à última hora.

A insuficiência de planeamento e de capacidade de concretização é, sem dúvida, a falha mais considerável a apontar. Mas este planeamento só pode ser eficaz se as tarefas e as funções de cada membro da equipa forem eficientes na sua concretização. Ora, no caso vertente, a execução menos frequente deste tipo de projetos pode ter feito com que alguns aspetos da produção não tenham sido devidamente considerados e acautelados no momento próprio e com a antecedência necessária.

Portanto, importa não esquecer as dificuldades introduzidas por constrangimentos externos à equipa criativa, nomeadamente todos os que se prenderam com limitações económicas e financeiras. Por exemplo, um dos casos mais patentes foi o facto de a encenação se ter visto constrangida a trabalhar com “orçamento zero”, não só a nível de recursos materiais, como também físicos e humanos. Muitas das funções que normalmente constituem as equipas técnica e artística de um musical tiveram de ser acumuladas pelos mesmos elementos, sem a necessária compensação monetária por isso e influenciando um prejuízo inevitável na sua superação enquanto intérpretes.

Assim, esta é uma dimensão que tem de ser devidamente acautelada por qualquer entidade que se proponha criar espetáculos de Teatro Musical. É do senso comum que os musicais acarretam custos mais elevados do que outras produções de cariz musical ou teatral, mas podem perfeitamente justificar esses custos, quer em termos de qualidade artística, quer em termos de retorno económico.

Também os recursos físicos, nomeadamente a cedência de espaços, foram bastante complicados, pois nem sempre tivemos à nossa disposição locais adequados para os ensaios de cena, resultando em múltiplas ocasiões onde os cenários não puderam ser manobrados corretamente ou movimentados de todo.

Aproveitando este assunto, aponto um inconveniente relevante neste projeto, mas completamente alheio à produção do musical: o palco do Teatro Aveirense foi-nos cedido apenas com dois dias de antecedência da própria estreia, sendo que nesse tempo estaria ainda incluído o turno de montagens de palco e o turno de afinação de luzes, que levam, no mínimo, um turno (manhã ou tarde) cada. Tal ocorrência levou a tensões dentro do elenco e da equipa, com momentos de má-disposição, pressão extra e condicionamento de um bom trabalho que decerto comprometeram a qualidade dos primeiros espetáculos.

No entanto, a experiência que retenho de todo este processo de criação é, de uma forma abrangente, muito positiva. Não tenho ideia se conseguiria novamente assumir a responsabilidade de direção artística de um musical, pelo menos nas condições em que me propus mas, pelo menos, enquanto intérprete não tive qualquer inconveniente maior ou frustração no desenvolvimento do meu trabalho, bem pelo contrário, usufruí de uma experiência pessoal gratificante.

E, acima de tudo, apesar de não terem existido *castings* para a constituição do elenco, valorizo esta opção de convidar os artistas pelo mérito do seu trabalho e reconhecimento do seu talento. Tenho a certeza que ao mostrarem as suas valências em palco, muitos conseguiram ver o seu trabalho recompensado com propostas para outros projetos. Digo isto porque tal situação aconteceu comigo, isto é, devido à minha prestação no musical *A História da Pequena Sereia*, fui convidada para desempenhar o papel feminino protagonista no musical *José e o Deslumbrante Manto de Mil Cores* de Andrew Lloyd Webber, cujos ensaios e espetáculos decorreram nos passados meses de junho e julho de 2016.

Portanto, acredito que a Universidade de Aveiro mostra, neste tipo de projetos, o importante contributo como formadora de jovens *performers*, potenciadora das suas aptidões multifacetadas e promotora das suas qualidades artísticas. Hoje em dia, uma Universidade, enquanto educadora e patrocinadora do talento nacional, não se pode cingir a um trabalho intramuros, devendo proporcionar oportunidades de exposição pública do potencial dos seus formandos e diplomados, potenciando a sua empregabilidade e apresentando os seus alunos à comunidade.

Finalmente, espetáculos, eventos e projetos desta envergadura exigem sempre importantes sacrifícios por parte de todos os envolvidos, mas acabam também por ser compensadores ao nível psicológico e emocional. Para artistas em formação, os aplausos da plateia e, no caso deste musical infantojuvenil, as palavras de contentamento e a alegria e admiração dos mais novos são poderosos incentivos para trilhar um percurso de vida sempre exigente.

Assim, devo terminar este testemunho expressando a toda a equipa envolvida nesta produção, o meu mais profundo e sentido agradecimento e reconhecimento por todo o esforço e dedicação que colocaram neste projeto.

Conclusão

Este relatório, como indica o seu título *O (Teatro) Musical em Portugal: Processo de criação de um espetáculo*, resulta de um trabalho de pesquisa alargada num panorama de referências teóricas, que conduziu ao desenvolvimento de um projeto artístico, com a produção e interpretação de um musical, denominado *A História da Pequena Sereia*, onde interpretei a personagem Ariel e tive, simultaneamente, à minha responsabilidade, a direção artística e a transcrição e edição da partitura musical, bem como a tradução e adaptação para língua portuguesa do guião e das letras.

Na revisão da literatura, procurei analisar a história do Teatro Musical e, particularmente, as suas repercussões em Portugal, que definiram o primeiro capítulo - *1. O (Teatro) Musical na sociedade contemporânea*. Tentei ainda compreender os elementos e as fases que integram o processo de criação de um espetáculo deste tipo, que viriam a constituir o segundo capítulo - *2. Criação de um Musical*. Por último, relatei outros fatores essenciais diretamente aplicados ao musical apresentado no terceiro e último capítulo - *3. Projeto Artístico: A História da Pequena Sereia*, como por exemplo: as entidades parceiras, os planos de ensaios, a divulgação do evento e o calendário das apresentações.

Sublinho que foi essencial conhecer as produções realizadas em Portugal, de modo a conseguir escolher cuidadosamente o tipo de espetáculo que seria mais adequado. Sou da opinião que para o musical português se tornar um espetáculo proveitoso no nosso quadro sociocultural, com uma viabilidade financeira assegurada para os seus produtores e intérpretes, deve assentar em quatro princípios que se interligam e se potenciam:

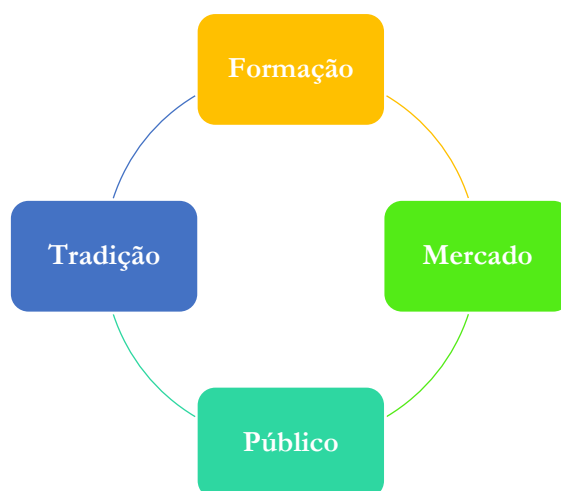


Gráfico 11: Princípios orientadores do (Teatro) Musical português.

Este diagrama procura sintetizar as minhas conclusões como autora na sequência das reflexões que fui desenvolvendo em torno deste trabalho e do processo formativo que o conduziu.

Por fim, importa salientar que este projeto me permitiu adquirir um conhecimento indispensável para o futuro, quer a nível de formação académica como de experiência profissional. Com ele, aprofundei os meus estudos nos ramos de História da Música e da Indústria Musical e expandi as minhas ideias em relação às práticas de Teatro Musical desenvolvidas em Portugal e no Mundo. Sinto-me também sensibilizada por ter experienciado e explorado novas funções laborais com a produção e direção artística do musical *A História da Pequena Sereia*, que irão de certo enriquecer a minha formação profissional enquanto cantora e atriz.

As artes performativas estão sempre em constante transformação, pelo que espero que *O (Teatro) Musical em Portugal* continue também a evoluir em termos quantitativos e qualitativos como creio que tem conseguido fazê-lo até agora. Para esse desiderato, estou agora ainda mais convicta, muito contribuiria a criação de um Curso Superior de Teatro Musical.

Referências Bibliográficas

- Alcobia, I. (2014). *Obras para voz e piano de Frederico de Freitas – A vocalidade entre fado e canção*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Almeida, J.. (2011). *A performance e encenação no espetáculo musical*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Anderson, L.. (2006). Analytic autoethnography. *Journal of Contemporary Ethnography* (35), 373-395.
- Benetti, A.. (2013). *Expressividade e performance pianística*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Carrilho, P.. (2011). *O musical em Lisboa (2000/2010)*. Dissertação de Mestrado. Évora: Universidade de Évora.
- Carrilho, P.. (2014). *Teatro musical: Uma breve exposição volume 1*. Lisboa: Chiado Editora.
- Carrilho, P.. (2016). *Teatro musical: Uma breve exposição volume 2*. Lisboa: Chiado Editora.
- Delamont, S.. (2007). Arguments against auto-ethnography. *Qualitative Researcher* (4), 2-4.
- Duarte, J.. (2013). *Metodologias de investigação científica*. Lisboa: Vírgula.
- Green, K., Freeman, W., Edward, M., & Meyer, D.. (2014). Trends in musical theatre voice: An analysis of audition requirements for singers. *Journal of Voice*, 28 (3), 324-327.
- Grout, D. J., & Palisca, C. V.. (2007). *História da música ocidental*. 5ª edição. Lisboa: Gradiva.
- Haderchpek, R. C.. (2009). *A poética da direção teatral – O diretor-pedagogo e a arte de conduzir processos*. Tese de Doutoramento. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- Hoch, M.. (2014). *A dictionary for the modern singer*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.
- Kenrick, J.. (2008). *Musical theatre – A history*. New York: Continuum.
- LoVetri, J. L., & Weekly, E. M.. (2003). Contemporary commercial music (ccm) survey: Who's teaching what in nonclassical music. *Journal of Voice*, 17 (2), 207-215.
- Michels, U.. (2003). *Atlas de Música I – Parte sistemática. Parte histórica (dos primórdios ao Renascimento)*. Lisboa: Gradiva.
- Michels, U.. (2007). *Atlas de Música II – Do Barroco à actualidade*. Lisboa: Gradiva.
- Pavis, P.. (2008). Encenação. In J. Guinsberg (Ed.), *Dicionário de Teatro* (3ª ed., pp. 122-127). São Paulo: Perspectiva.
- Rebello, L. F.. (2010). Teatro de revista. In S. Castelo-Branco (Ed.), *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX* (Vol. 4, pp. 1248-1253). Lisboa: Temas & Debates.
- Rieding, A., & Dunton-Downer, L.. (2007). *Guias essenciais - Ópera*. Porto: Dorling Kindersley – Civilização.

- Ross, A.. (2009). *O resto é ruído – À escuta do século XX*. Alfragide: Casa das Letras.
- Sacramento, A.. (2009). *Técnica de canto lírico e de teatro musical – Práticas de crossover*. Tese de Doutoramento. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Shepherd, J., Horn, D., Laing, D., Oliver, P., & Wicke, P.. (2003). Children. In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World* (Vol. I, pp. 173-175). London: Continuum.
- Snelson, J., & Lamb, A.. (2001). Musical. In S. Sadie (Ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2ª ed., Vol. 17, pp. 453-465). London: McMillan.
- Viana, I. M.. (2012). *A personagem feminina em óperas do romantismo italiano: Estados emocionais em dez árias para soprano*. Dissertação de Mestrado. Aveiro: Universidade de Aveiro.
- Wolcott, H. F.. (2004). The ethnographic autobiography. *Auto/Biography* (12), 103-104.

Referências Cibernéticas

- AM Live – The Experience Group. (2016). Gallery. [14 de novembro, 2016]. Acedido em <http://www.am-teg.com/>.
- Cabral, C.. (2002). Programa do musical “O Navio dos Rebeldes”. [26 de janeiro, 2016]. Acedido em <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=182630>.
- Elenco Produções. (2016). Teatro musical. [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://www.lustrudesign.com/Elenco/portfolio/>.
- Kenrick, J.. (2003). Making a Broadway musical: Rehearsals. *Musicals101.com – The cyber encyclopedia of musical theatre, film & television*. [25 de janeiro, 2016]. Acedido em <http://www.musicals101.com/make4.htm>.
- La Féria, F.. (2016). Espetáculos em cena. [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://www.filipelaferia.pt/espeticulos-em-cena.php>.
- La Féria, F.. (2016). Espetáculos fora de cena. [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://www.filipelaferia.pt/espeticulos-fora-de-cena.php>.
- Palco Partilhado. (2013). Produção de espetáculos. [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://palcopartilhado.blogspot.pt/>.
- Teatro Aveirense. (2008). Programa da ópera infantil “A Floresta”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalle.asp?id=685.

- Teatro Aveirense. (2009). Programa da ópera infantil “A Casinha de Chocolate”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=861.
- Teatro Aveirense. (2011). Programa do musical “O Mundo Mágico da Bela e o Monstro”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1087.
- Teatro Aveirense. (2013). Programa da ópera infantil “Vamos fazer uma Ópera! – O Pequeno Limpa-Chaminés”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1401.
- Teatro Aveirense. (2014). Programa da ópera infantil “O Aladino e a Lâmpada Mágica”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1558.
- Teatro Aveirense. (2015). Programa da ópera infantil “O Feiticeiro de Oz”. [14 de novembro, 2015]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1673.
- Teatro Aveirense. (2016). Programa do musical infantil “A História da Pequena Sereia”. [10 de maio, 2016]. Acedido em http://www.teatroaveirense.pt/evento_detalhe.asp?id=1817.
- Teatro Infantil de Lisboa. (2016). Temporada. [13 de maio, 2016]. Acedido em <http://www.til-tl.com/temporada.aspx>.
- Teatro José Lúcio da Silva. (2016). Programa do evento “A História da Pequena Sereia”. [1 de setembro, 2016]. Acedido em <https://www.teatrojlsilva.pt/evento/a-historia-da-pequena-sereia/>.
- Teatro Municipal de Vila do Conde. (2016). Programa da ópera infantil “A História da Pequena Sereia”. [10 de maio, 2016]. Acedido em http://www.cm-viladoconde.pt/frontoffice/pages/665?event_id=507.
- The Free Dictionary. (2016). Casting. [11 de março, 2016]. Acedido em <http://www.thefreedictionary.com/casting>.
- The Free Dictionary. (2016). Ensemble. [26 de fevereiro, 2016]. Acedido em <http://www.thefreedictionary.com/ensemble>.
- ViVonstage. (2016). Um mundo de musicais! [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://www.vivonstage.com/>.
- Yellow Star Company. (2016). Comunicação e entretenimento. [14 de setembro, 2016]. Acedido em <http://www.yellowstarcompany.com/>.

ANEXOS

Estudo: “Formação e Experiência de um Performer de Teatro Musical em Portugal”
(março, 2016)

Estudo: "Formação e Experiência de um Performer de Teatro Musical em Portugal"

Este estudo inscreve-se no âmbito do meu Projeto Artístico do Mestrado em Música da Universidade de Aveiro.

Todas as informações submetidas serão representadas como dados estatísticos exclusivos a este trabalho e a identificação pessoal dos inquiridos não será divulgada.

O questionário é constituído por 5 secções - Identificação Pessoal, Habilitação Académica, Experiência Académica em Teatro Musical, Experiência Profissional em Teatro Musical e Questões de Opinião Pessoal - onde estão incluídas 13 questões de resposta obrigatória. Agradeço desde já a tua colaboração e que esta seja feita com sinceridade.

*Obrigatório

IDENTIFICAÇÃO PESSOAL

1. Nome Artístico *

.....

2. Data de Nascimento *

.....
Exemplo: 15 de dezembro 2012

3. HABILITAÇÃO ACADÉMICA *

Na opção 'Outra', especificar o nome do curso e a variante de especialização, se aplicável. EXEMPLO: Música, Canto.

Marcar tudo o que for aplicável.

- Licenciatura (a frequentar)
- Licenciatura
- Pós-Graduação
- Mestrado
- Doutoramento
- Outra:

EXPERIÊNCIA ACADÉMICA EM TEATRO MUSICAL

4. Em quantos musicais de carácter académico participaste? *

Marcar apenas uma oval.

- <5
- >5 - <10
- >10 - <15
- >15 - <20
- >20

5. Com que entidades trabalhaste? **Marcar tudo o que for aplicável.*

- Academia de Música de Vilar do Paraíso
- Academia de Música José Atalaya
- Academia Contemporânea do Espetáculo
- Academia Pedro Sousa - Areosa
- Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga
- Conservatório de Música e Artes do Dão
- Conservatório de Voz, Comunicação e Artes Performativas do Porto
- Escola Superior de Música, Artes e Espetáculo
- Primeiro Acto - Escola de Musicais e Artes de Palco
- Universidade de Aveiro
- Outra:

6. Em que tipo de musicais participaste com estas entidades? **Marcar tudo o que for aplicável.*

- Adaptações da Broadway/West End
- Infantojuvenis
- Revistas
- Tributos
- Versões-concerto
- Outra:

EXPERIÊNCIA PROFISSIONAL EM TEATRO MUSICAL

7. Em quantos musicais de carácter profissional participaste? **Marcar apenas uma oval.*

- <5
- >5 - <10
- >10 - <15
- >15 - <20
- >20

8. Com que entidades trabalhaste? **Marcar tudo o que for aplicável.*

- AM - The Experience Group
- ArtFeist - Produções Artísticas
- Elenco Produções
- Orquestra Filarmonia das Beiras
- Palco Partilhado
- Plano 6
- Produções Filipe La Féria
- UAU
- ViVonstage
- Yellow Star Company
- Outra:

9. Em que tipo de musicais participaste com estas entidades? **Marcar tudo o que for aplicável.*

- Adaptações da Broadway/West End
- Infantojuvenis
- Revistas
- Tributos
- Versões-concerto
- Outra:

QUESTÕES DE OPINIÃO PESSOAL

AVISO: As respostas alusivas a esta secção do Estudo poderão ser utilizadas como exemplo individual para descrever, comprovar ou comparar opiniões em relação a determinado assunto. No entanto, em nada invalidará o anonimato do inquirido.

10. Que dificuldades e/ou facilidades encontras na preparação de um musical? *

.....

.....

.....

.....

.....

11. **Achas que o musical tem sofrido uma evolução quantitativa e qualitativa nos últimos tempos em Portugal? Porquê? ***

.....
.....
.....
.....
.....

12. **Qual é a tua opinião sobre a viabilidade de viver só da arte performativa em Portugal? ***

.....
.....
.....
.....
.....

13. **Achas que deveria existir um Curso Superior de Teatro Musical em Portugal? Porquê? ***

.....
.....
.....
.....
.....



Esboço: “Figurino da Ariel” (fevereiro, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino da Eric” (março, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurinos do Flotsam e do Jetsam” (março, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Flounder” (fevereiro, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Harold” (fevereiro, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Marinheiro” (março, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Rei Tritão” (fevereiro, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Sebastião” (março, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino do Scuttle” (março, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista



Esboço: “Figurino da Úrsula” (fevereiro, 2016)

Autoria de Elsa Marques, figurinista

