



**REFLEXÕES SOBRE AS POSSIBILIDADES DE ENSINO,
APRENDIZAGEM E TREINAMENTO DAS MÚLTIPLAS
HABILIDADES DO ATOR-CANTOR-BAILARINO
CONTEMPORÂNEO**

**REFLEXIONES SOBRE LAS POSIBILIDADES DE
ENSEÑAR, APRENDER Y ENTRENAR LAS MÚLTIPLAS
HABILIDADES DEL ACTOR-CANTANTE-BAILARÍN
CONTEMPORÂNEO**

**SOME THOUGHTS ABOUT THE POSSIBILITIES OF
TEACHING, LEARNING AND TRAINING OF THE
CONTEMPORARY ACTOR-SINGER-DANCER'S
MULTIPLE SKILLS**

Tiago Mundim¹

Resumo

O intuito deste trabalho é o de gerar reflexões e buscar ferramentas, conceitos e caminhos que colaborem para ampliarmos as possibilidades de ensino, aprendizagem e treinamento das habilidades inerentes ao ator-cantor-bailarino, de modo a propiciarmos um ambiente educacional que leve em consideração as particularidades de cada indivíduo no processo de aquisição e desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto, dança e da mescla dessas habilidades em simultaneidade de execução.

Palavras-chave: aprendizagem. ator-cantor-bailarino. ensino. habilidades. treinamento.

Resumen

El objetivo de este trabajo es generar reflexiones y buscar herramientas, conceptos y caminos que colaboran para expandir las posibilidades de enseñanza, aprendizaje y capacitación de las habilidades inherentes al actor-cantante-bailarín, con el fin de proporcionar un entorno educativo que tenga en cuenta las particularidades de cada individuo en el proceso de adquisición y desarrollo de las habilidades de actuación, canto, baile y la combinación de estas habilidades simultáneamente en la ejecución.

Palabras clave: actor-cantante-bailarín. aprendizaje. enseñanza. formación. habilidades.

¹ Professor do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília nas áreas de Interpretação e Voz. Bolsista PNPd de Pós-Doutorado no PPG-CEN da UnB (2019-2022). Doutor em Arte Contemporânea pelo PPG-Arte da UnB, com período sanduíche na Royal Central School of Speech and Drama - University of London (2015-2018). Mestrado e Bacharelado em Interpretação Teatral, Licenciatura em Artes Cênicas e Bacharelado em Ciência da Computação, todos pela Universidade de Brasília (UnB). <http://lattes.cnpq.br/0586365487485364> - <http://orcid.org/0000-0003-3079-6671> . tiago.elias.mundim@gmail.com

Abstract

The aim of this work is to generate thoughts and to provide tools, concepts and paths that collaborate to expand the possibilities of teaching, learning and training skills inherent to the actor-singer-dancer, in order to provide an educational environment that consider the particularities of each individual in the acquiring and developing the skills of acting, singing, dancing and the simultaneous execution of these skills.

Keywords: actor-singer-dancer. learning. skills. teaching. training.

A partir das diversas alternativas e teorias voltadas para a produção e construção do conhecimento e do desenvolvimento de habilidades psicomotoras, perpassei por algumas teorias de aprendizagem associadas à psicologia educacional e por estudos da neurociência em busca de elementos que pudessem ser aprofundados e adaptados aos processos de ensino e aprendizagem das habilidades dos atores-cantores-bailarinos² na contemporaneidade. Como professor de artes cênicas no ensino superior, busco por um melhor entendimento de como posso ampliar o leque de possibilidades no sistema de ensino para o desenvolvimento e treinamento de múltiplas habilidades que são exigidas do performer contemporâneo, que busca um aperfeiçoamento das inúmeras técnicas de interpretação, de canto e de dança, muitas vezes com a demanda de serem executadas ao mesmo tempo, como pode ser visto nos treinamentos e performances dos atores-cantores-bailarinos de Teatro Musical na atualidade.

Os principais pontos que instigaram esta escrita foram as observações acerca da complexidade do treinamento e da execução das habilidades inerentes à prática do Teatro Musical, em que os atores-cantores-bailarinos cada vez mais têm sido cobrados em termos de virtuose técnica na execução de suas atividades profissionais. Os musicais contemporâneos têm demandado a busca por um elenco que seja virtuoso tanto nas técnicas de interpretação quanto nas de canto e de dança, muitas vezes exigindo que o performer tenha especialização em mais de um estilo de técnica vocal, além de experiência com inúmeras modalidades de dança e com variadas poéticas teatrais. E toda esta exigência vem atrelada a um elevado grau de virtuosismo

² Utilizo o termo “ator-cantor-bailarino” para designar os performers que buscam um treinamento que contemple o desenvolvimento de suas habilidades nas áreas de interpretação, canto e dança, além da mescla dessas habilidades para serem executadas em simultaneidade em performances de Teatro Musical. Como escopo de minha pesquisa, quando trato de Teatro Musical, refiro-me à vertente teatral baseada no Teatro Musical anglófono produzido “nos países de língua inglesa, mais especificamente nos Estados Unidos (Nova Iorque/Broadway) e na Inglaterra (Londres/West End), que mescla o teatro, a música, a dança e outras modalidades artísticas como elementos estruturantes em um único espetáculo, combinando-os de forma orgânica, harmoniosa e sem uma hierarquia entre eles, no qual todas essas modalidades estejam a serviço do espetáculo com o mesmo grau de importância, mesmo que aparecendo em diferentes proporções” (Mundim, 2021a, p. 11).

técnico e estético, juntamente com a necessidade de uma elevada resistência física e mental para cumprirem com êxito à maratona de cinco a oito performances por semana, em que cada uma chega a ter quase três horas de duração (Mundim, 2018).

Mesmo com toda essa demanda frente aos espetáculos de Teatro Musical, no Brasil ainda são poucas instituições privadas que oferecem um treinamento voltado para as especificidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo (Mundim, 2014). Ainda assim, esses centros de treinamento não conseguem oferecer um aprimoramento completo para este tipo de performer. Especialmente por questões financeiras, em que um treinamento de diversas abordagens artísticas distintas resultaria na necessidade de contratação de mais profissionais, na disponibilização de mais salas de ensaio e de um tempo maior de duração do curso, resultando em um preço pouco acessível para o artista brasileiro³.

O que os atores-cantores-bailarinos têm feito no Brasil para contornarem essas questões financeiras no desenvolvimento de suas habilidades é a realização de treinamentos esporádicos em cada estética distinta, perpetuando os estudos de modo autodidata e até se utilizando de recursos tecnológicos para aulas *online* à distância, de modo a estarem minimamente preparados para enfrentarem o mercado de trabalho dos musicais, cada vez mais exigente e concorrido. Assim, busco com esse artigo aprofundar a pesquisa que desenvolvi em meu pós-doutorado, na qual investiguei o treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, procurando ampliar o entendimento de como acontece fisiologicamente o aprendizado das habilidades psicomotoras relacionadas ao artista contemporâneo de Teatro Musical e de como posso potencializar este desenvolvimento em sala de aula. Com isso, pretendo nortear ainda mais o performer brasileiro na busca por atividades, cursos e teorias que possam servir de base e apoio no desenvolvimento de suas habilidades de interpretação, canto e dança, permitindo uma melhor compreensão deste processo de ensino e aprendizagem, facilitando seu aprimoramento para responder às demandas que esta vertente teatral exige de seus praticantes.

Referencial Teórico

A teoria de aprendizagem de Howard Gardner (2011, 2006, 1999, 1993) propõe a existência de oito inteligências consideradas como ferramentas de aprendizado, resolução de

³ Um curso de Teatro Musical de 4 horas semanais em Brasília chega a custar R\$ 500,00 mensais (Mundim, 2018).

problemas e criatividade. A *Inteligência Verbal-Linguística* está relacionada com o uso da linguagem e as formas de expressão do ser humano a partir da falada e da escrita, de modo a se expressar e avaliar significados complexos, enquanto a *Inteligência Musical* se utiliza de uma maior sensibilidade para a entonação, a melodia, o ritmo e o tom dentro da música para ampliar a expressão e a comunicação da linguagem cantada e da música em si enquanto ferramenta de expressão. Existe ainda a *Inteligência Lógico-Matemática*, na qual as habilidades de calcular, quantificar, considerar proposições, hipóteses e realizar operações matemáticas complexas são destacadas, tendo uma aproximação com um pensamento científico mais aguçado e a *Inteligência Visuoespacial*, com o destaque na capacidade para pensar de maneiras tridimensionais, permitindo que o indivíduo perceba as imagens externas e internas, recrie-as, transforme-as ou modifique-as, além de movimentar a si mesmo e aos objetos através do espaço. Segundo Gardner, temos ainda a *Inteligência Cinestésico-Corporal*, cujo foco está no desenvolvimento das diversas habilidades físicas, motoras e no uso do corpo como ferramenta de expressão e comunicação, além da *Inteligência Intrapessoal*, que se refere à capacidade para construir uma percepção acurada de si mesmo e para usar esse conhecimento no planejamento e no direcionamento de sua vida pessoal, e da *Inteligência Interpessoal*, na qual a capacidade de compreender as outras pessoas e interagir com elas é desenvolvida, em especial entre os humores, temperamentos, motivações e intenções do outro. Por fim, a última seria a *Inteligência Naturalista*, que consiste na capacidade em se observar padrões da natureza, identificando e classificando objetos e compreendendo os sistemas naturais e aqueles criados pelo homem.

Considerando essa classificação das *Inteligências Múltiplas* e suas especificidades, tracei um paralelo dessas inteligências com as habilidades exigidas dos atores-cantores-bailarinos de Teatro Musical, com o objetivo de norteá-los a entender melhor o tipo de treinamento que deveriam procurar e quais habilidades individuais precisariam de uma maior ou menor quantidade de treinamento, buscando compreender quais inteligências estariam ligadas a cada uma dessas habilidades. De forma resumida, no caso da interpretação, o ator-cantor-bailarino estaria diretamente relacionando o desenvolvimento desta habilidade em seu treinamento com a *Inteligência Verbal-Linguística*, com a *Inteligência Interpessoal* e com a *Inteligência Intrapessoal*. Na dança, estariam diretamente relacionando esta habilidade em seu treinamento com o desenvolvimento da *Inteligência Cinestésico-Corporal* e da *Inteligência Visuoespacial*. E

no caso das habilidades do Canto, este profissional estaria diretamente relacionando com o desenvolvimento da *Inteligência Musical* em seu treinamento (Mundim, 2014).

Para mesclar as habilidades de interpretação, dança e canto, o ator-cantor-bailarino teria então que desenvolver um trabalho de aprendizado e união dessas inteligências, a ponto de conseguir executar todas as habilidades simultaneamente. Com isso, das oito inteligências definidas por Gardner, o performer de Teatro Musical necessitaria desenvolver diretamente ao menos seis dessas habilidades para um desempenho técnico considerável nos espetáculos desta vertente teatral. No caso, separei as inteligências entre as habilidades de interpretação, canto e dança de uma forma didática apenas. Como diz o próprio Gardner (2011), as *Inteligências Múltiplas* estão sempre se mesclando e muito raramente existe a total separação delas, existindo apenas o foco de atenção em determinada inteligência durante o aprendizado.

Ao relacionar com as *Inteligências Múltiplas* necessárias ao desenvolvimento das habilidades artísticas do ator-cantor-bailarino, esse envolvimento de todo o nosso corpo no processo de aprendizagem reflete diretamente no desenvolvimento das habilidades artísticas do performer contemporâneo que precisa cantar, dançar e atuar ao mesmo tempo em seus espetáculos. Fazer essa associação com as múltiplas inteligências de Gardner foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa no mestrado, especialmente quando relacionamos aos movimentos aprendidos ou à produção vocal - ao alcançar o domínio de uma técnica específica - no desenvolvimento de uma técnica, na qual não apenas os músculos estão envolvidos na aprendizagem, mas também a mente, que estaria responsável por apreender todo esse desenvolvimento, tomando consciência a ponto de conseguir repetir essa habilidade aprendida.

Analisando outras teorias de aprendizagem que poderiam dialogar com o processo de ensino e aprendizagem das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo, abri o diálogo com a teoria da zona de desenvolvimento proximal proposta por Lev Vygotsky, na qual o desenvolvimento humano estaria definido pela interiorização dos instrumentos e signos a partir do auxílio de outro indivíduo. Uma atividade entendida como mediação, em que o emprego de instrumentos e signos representa a unidade essencial de construção da consciência humana, entendida como contato social consigo mesmo:

O conceito de zona de desenvolvimento proximal é talvez o conceito mais original e de maior repercussão, em termos educacionais, da teoria de Vygotsky. Trata-se de uma espécie de desnível intelectual avançado dentro do qual uma criança, com o auxílio direto ou indireto de um adulto, pode desempenhar tarefas que ela, sozinha,

não faria, por estarem acima do seu nível de desenvolvimento (Ostermann; Cavalcanti, 2010, pp. 26 - 27).

Ou seja, para Vygotsky, não bastaria ao indivíduo possuir todo o aparato biológico da espécie para realizar uma tarefa se ele não participa de ambientes e práticas específicas que propiciem esta aprendizagem. Por si só, o ser humano não estaria apto a se desenvolver com o passar do tempo, pois não teria instrumentos para percorrer sozinho o caminho do desenvolvimento - que está diretamente ligado às experiências a que foi exposta pelo auxílio direto ou indireto de outro indivíduo. Assim, poderíamos pensar nos professores que ensinam as múltiplas habilidades do ator-cantor-bailarino como sendo esse referencial no processo de ensino que propicia a aprendizagem através de um auxílio externo para o desenvolvimento das habilidades do performer. E, assim, podemos compreender a importância de um mediador no desenvolvimento e aprendizagem das habilidades de canto, interpretação e dança do performer contemporâneo, seja esse intermédio realizado em sala de ensaio ou até mesmo intermediado por aparatos tecnológicos, como será apresentado mais à frente.

Esta relação entre o ator-cantor-bailarino e o professor como um mediador deste processo de ensino e aprendizagem também nos remete a um conceito específico da teoria de Burrhus Skinner que nos ajuda a compreender os processos de desenvolvimento das habilidades do performer: o conceito de comportamento operante. Skinner considera o professor como sendo um dos principais elementos para a aprendizagem dos sujeitos, sendo um facilitador e acelerador do processo de aquisição de conhecimento (Moreira, 1999). Sob esta perspectiva, tanto Vygotsky quanto Skinner veem no professor uma figura elementar no aprendizado e no desenvolvimento humano e corroboram com o foco que pretendo dar ao se explicitar a importância de um ambiente educacional robusto e bem assessorado no desenvolvimento e aprendizagem das habilidades do ator-canto-bailarino.

Levando-se em consideração as aulas de interpretação, canto e dança que o performer realiza na contemporaneidade, reconhecer a importância do professor neste processo de desenvolvimento das habilidades psicomotoras nos leva à discussão acerca das formas como muitas dessas aulas ocorrem. Não é difícil nos depararmos com aulas de níveis muito avançados de uma técnica específica em que o aluno iniciante precisa “correr atrás” do restante da turma para acompanhar a aula. Especialmente em aulas de dança, em que o desenvolvimento de algumas técnicas exige tempo e muito treino. Caso o professor não tenha essa preocupação com

o desenvolvimento de cada aluno em particular, as aulas acabam não sendo tão produtivas e podem gerar muitas frustrações aos alunos, ou até mesmo resultar em uma defasagem no domínio da técnica (ou em um aprendizado equivocados) por falta desse professor efetivamente intermediando o aprendizado.

Já as aulas de interpretação e canto costumam ter um enfoque um pouco maior nas particularidades de cada aluno, especialmente nas aulas em que o professor consegue se dedicar a cada aluno em particular em um determinado momento da aula ou nas aulas particulares nas quais o aluno tem a total atenção do professor. Assim, se faz de extrema importância para o ator-cantor-bailarino estar ciente da importância do professor neste processo de aprendizagem e procurar por cursos que possam de fato oferecer esse tipo de treinamento, tanto nas aulas de dança, quanto nas de interpretação e canto.

Outro elemento que podemos atrelar às especificidades do processo de ensino e aprendizagem das habilidades de interpretação, canto e dança do performer contemporâneo é com relação à teoria de David Ausubel (2000), cujo conceito central é o de aprendizagem significativa, um processo através do qual uma nova informação se relaciona de maneira não arbitrária a um aspecto relevante da estrutura cognitiva do aprendiz. Neste processo, a nova informação interage com uma estrutura de conhecimento específica, a qual Ausubel chama de “subsunçor”, existente na estrutura cognitiva de quem aprende. O “subsunçor” é um conceito, uma ideia ou uma proposição já existente na estrutura cognitiva, capaz de servir de “ancoradouro” a uma nova informação, de modo que ela adquira, assim, significado para o indivíduo: a aprendizagem significativa ocorre quando a nova informação “ancora-se” em conceitos relevantes preexistentes na estrutura cognitiva.

Para uma melhor apreensão, Ausubel sugere que as novas informações sejam introduzidas por organizadores prévios, de modo a facilitar a interação com os conceitos “subsunçores” já existentes na estrutura cognitiva do aprendiz. Esses organizadores prévios seriam materiais introdutórios apresentados antes do material que está sendo ensinado, com o objetivo de facilitar o aprendizado a partir de ideias estreitamente relacionadas (Ausubel apud Moreira, 1999). Desta forma, as etapas de treinamento estariam diretamente ligadas a esse conceito, nas quais cada ator-cantor-bailarino passaria por processos individuais de aprendizagem, baseado na sua habilidade prévia.

Delimitar os “subsunçores” e, conseqüentemente, o saber significativo de cada usuário, é uma tarefa bastante complexa, especialmente por se tratar de dimensões pessoais e individuais do saber, além de conter a dimensão do inconsciente neste processo (Gagnon, 2015). No caso das habilidades cognitivas prévias do ator-cantor-bailarino ao iniciar seu treinamento, a produção vocal, as ações e os movimentos corporais realizados ao longo das atividades iniciais propostas pelo professor serviriam de base para a delimitação de um treinamento específico para aquele performer ao longo do curso, de acordo com esse conhecimento prévio que ele possui. Essa análise individual de cada aluno é fundamental, de modo que as atividades de ensino possam ser equilibradas ainda com o desenvolvimento de todos os outros alunos, uma vez que em sala de aula existem atores-cantores-bailarinos dos mais variados graus de desenvolvimento de suas habilidades de interpretação, canto e dança.

Segundo Ausubel (2000), este tipo de aprendizagem é, por excelência, o mecanismo humano para adquirir e reter a vasta quantidade de informações de um corpo de conhecimentos, envolvendo, principalmente, a aquisição de novos significados a partir do material de aprendizagem apresentado em associação com os elementos preexistentes da estrutura de conhecimento do aprendiz. Ele pressupõe que o próprio material de aprendizagem possa estar relacionado de forma não-arbitrária (plausível, sensível e não-aleatória) e não-literal com qualquer estrutura cognitiva apropriada e relevante (ou seja, que possui significado “lógico”) e que a estrutura cognitiva particular do aprendiz contenha ideias ancoradas relevantes, com as quais se possa relacionar o novo material. A interação entre novos significados potenciais e ideias relevantes na estrutura cognitiva do aprendiz seria a responsável por dar origem a significados verdadeiros ou psicológicos. Devido à estrutura cognitiva de cada aprendiz ser única, todos os novos significados adquiridos seriam também únicos. Caso não exista uma relação com um conceito “subsunçor”, Ausubel defende que a aprendizagem se tornaria mecânica e seria rapidamente esquecida.

A aprendizagem por recepção significativa é, por inerência, um processo ativo, pois exige, no mínimo: (1) o tipo de análise cognitiva necessária para se averiguarem quais são os aspectos da estrutura cognitiva existente mais relevante para o novo material potencialmente significativo; (2) algum grau de reconciliação com as ideias existentes na estrutura cognitiva - ou seja, apreensão de semelhanças e de diferenças e resolução de contradições reais ou aparentes entre conceitos e proposições novos e já enraizados; e (3) reformulação do material de aprendizagem em termos dos antecedentes intelectuais idiossincráticos e do vocabulário do aprendiz em particular (Ausubel, 2000, p. 06).

O conhecimento e as habilidades seriam então constantemente acrescidos de novas informações que, associadas aos conceitos previamente armazenados, produziram novos significados e novas estruturas de conhecimento. Este novo conhecimento poderia, assim como toda nova informação produzida, ser armazenado na memória de curto prazo, na memória de longo prazo, ou até mesmo ser esquecido caso não venha a ser utilizado ou não tenha sido formado com base em pré-conhecimentos muito bem estabelecidos, gerando uma aprendizagem realmente significativa para o indivíduo.

Associando esta teoria à aprendizagem não apenas de forma conceitual, mas também prática, e somado às *Inteligências Múltiplas* propostas por Gardner, este trabalho também levanta a reflexão sobre o aprendizado das habilidades do ator-cantor-bailarino que estão associadas às respectivas etapas de aprendizado de cada habilidade, seja na área do canto, da dança ou da interpretação. Para o cantor, existem conhecimentos e habilidades prévias que são necessárias serem cumpridas, entendidas e dominadas pelo cantor que se fazem completamente indispensáveis para o aperfeiçoamento de suas habilidades e do desenvolvimento de sua *Inteligência Musical*. Antes de o cantor atingir determinadas virtuosas técnicas, ele precisa ter um amplo conhecimento e controle de todo o seu aparelho fonatório, da sua respiração, do fluxo de ar, da produção de determinadas notas, dentre outras habilidades que precisam estar bem coordenadas antes de se passar ao desenvolvimento de habilidades mais complexas.

Todo esse conhecimento e entendimento vêm seguidos de muito treino, prática e de um intenso trabalho muscular, com o intuito de fortalecer sua musculatura e ensinar o performer a ter o controle dos músculos voluntários envolvidos no processo, para então conseguir produzir determinada habilidade técnica e expandir suas possibilidades técnicas e expressivas.

Vale ressaltar que grande parte do desenvolvimento e aprendizagem dessas aptidões técnicas são cumulativas e interdependentes, as quais os atores-cantores-bailarinos necessariamente precisam compreender e dominar um estágio anterior para que a próxima etapa do treinamento possa fazer sentido ou sequer possa ser executada. Por exemplo: como exigir que um cantor que não consegue afinar uma nota tenha o controle para reproduzir uma escala⁴ com a voz? Ou esperar que um cantor que não consiga mudar facilmente de um semitom a outro possa

⁴ “Escala é uma sucessão ascendente e descendente de notas diferentes consecutivas” (Med, 1996, p. 86).

ter um vibrato⁵ controlado? São fundamentos que dependem de um conhecimento prévio para fazerem sentido e que precisam de um trabalho muscular realizado em etapas para se conseguir produzir novos sons e novas técnicas. Mesmo em casos nos quais o performer não tenha tido um treinamento consciente de suas habilidades, as etapas de controle muscular foram realizadas na prática, mesmo que de forma intuitiva. Como exemplo, cantores populares que nunca fizeram uma aula de canto ou de anatomia para entenderem o funcionamento do aparelho fonador, mas que conseguem dominar muscularmente seus aparatos vocais, cantando com afinação e ritmo bem desenvolvidos.

O mesmo vale para as outras áreas de conhecimento do treinamento do ator-cantor-bailarino. Na dança, existem diversas questões que precisam ser apreendidas gradativamente: de noções básicas de coordenação motora até questões técnicas de determinado estilo de dança que necessitam de um domínio corporal e de um desenvolvimento específico da *Inteligência Cinestésico-Corporal*. Se o bailarino não possui ainda um domínio rítmico do seu corpo, como esperar que ele viesse a conseguir reproduzir uma coreografia que exija uma sincronia com uma música ou com um ritmo específico? Ou mesmo se ele ainda não consegue ficar no equilíbrio em uma perna só, não fará sentido esperar que ele domine a técnica de um duplo giro sem o conhecimento e domínio prévio dessa habilidade.

A aprendizagem significativa não ficaria apenas no campo das inteligências *Cinestésico-Corporal* e *Musical*, mas englobaria todas as *Inteligências Múltiplas* e, conseqüentemente, abarcaria todas as habilidades do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical. Ausubel destaca o processo de aprendizagem significativa como o mais importante na aprendizagem escolar. A ideia principal da teoria de Ausubel e suas implicações para o ensino e a aprendizagem podem ser resumidas na seguinte proposição: “se tivesse que reduzir toda a psicologia educacional a um só princípio, diria o seguinte: o fator isolado mais importante que influencia a aprendizagem é aquilo que o aprendiz já sabe” (Ostermann; Cavalcanti, 2010, pp. 22 - 23).

Ampliando a investigação dos conceitos específicos da corrente humanista que podem ser aplicados ao treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, encontramos em Carl Rogers um dos principais expoentes, no qual o foco primordial da análise e do entendimento dos processos de ensino e aprendizagem se encontram no crescimento pessoal do indivíduo. A

⁵ “O vibrato pode ser definido como uma oscilação ou modulação regular na frequência de fonação, em um padrão aproximadamente senoidal. Essa modulação será mais regular quanto mais treinado for o cantor” (Sundberg, 2015, p. 225).

abordagem humanista considera o aprendiz enquanto pessoa, no qual o processo de ensino deveria vir como um facilitador da sua autorrealização, visando à aprendizagem “pela pessoa inteira”, transcendendo e englobando as aprendizagens afetiva, cognitiva e psicomotora, propiciando o desenvolvimento de pessoas “plenamente atuantes”. O objetivo educacional primordial segundo essa abordagem deveria ser a facilitação da aprendizagem. Sob esse ponto de vista, o homem “educado” seria aquele que “aprendeu a aprender” e que “aprendeu a adaptar-se e realizou mudanças”, percebendo que nenhum conhecimento por si só é seguro e que somente o processo de se colocar em constante busca do conhecimento dará alguma base para a sua segurança (Ostermann; Cavalcanti, 2010). A filosofia de aprendizagem de base humanista propõe um movimento que é conhecido atualmente como *Abordagem Centrada na Pessoa*, no qual a concepção de “ser humano” está alicerçada em seus princípios, privilegiando a experiência subjetiva da pessoa e entendendo que o conhecimento que se tem do outro surge a partir da compreensão do seu próprio quadro de referências e de seu encontro com outras pessoas (Capelo, 2000).

Dentro desta perspectiva humanista, Rogers define a aprendizagem como sendo uma “insaciável curiosidade” inerente ao ser humano, na qual seu foco estaria no processo e não no conteúdo da aprendizagem, em que o professor deveria levar em conta que os alunos aprendem o que é significativo para eles. Segundo o autor, o aprendizado somente acontece quando o aprendiz se desfaz do papel passivo no processo de treinamento e assume o controle ativo da produção de conhecimento, sendo de fundamental importância que o professor busque encontrar o fio condutor que orienta o aluno, indo ao encontro do que o aluno tenta compreender e, se necessário, que reformule os conhecimentos e seus métodos de ensino a fim de atingir este objetivo.

O objetivo primordial da *Abordagem Centrada na Pessoa* seria o de que a aprendizagem deixasse de estar centrada no professor e passasse a estar centrada no aluno, entendendo-se que o ato de aprender é um ato individual, adquirindo em cada pessoa um sentido e um significado próprios, devendo ser levado em consideração pela pessoa do professor ao elaborar suas aulas e suas atividades de ensino (Capelo, 2000). E isso vai ao encontro do que trago com relação à adaptabilidade do treinamento do ator-cantor-bailarino contemporâneo, que precisa atender às necessidades individuais de aprendizagem e desenvolvimento das habilidades de cada performer

em específico, entendendo que cada um tem um histórico de desenvolvimento de suas aptidões e necessita de um enfoque diferente ao longo de suas carreiras.

Esta adaptabilidade do treinamento a partir do empenho pessoal de cada ator-cantor-bailarino nos remete também ao que Jean Piaget defende na corrente de aprendizagem cognitivista, em que a aprendizagem é vista como “o processo de aquisição de conhecimentos, habilidades e/ou atitudes por parte do aprendiz” (Piaget; Greco, 1974). Através de processos de assimilação e acomodação, o indivíduo estaria apto a moldar o desenvolvimento de suas próprias habilidades a partir de um processo de compreensão, transformação, armazenamento e uso da informação envolvida na cognição. A assimilação seria realizada a partir de uma incorporação de um esquema de ação em sua mente. E quando a mente não conseguisse assimilar uma determinada situação, ela desistiria de aprender ou se modificaria para se acomodar à nova informação, possibilitando a construção de novos esquemas de assimilação e promovendo, com isso, o desenvolvimento cognitivo do indivíduo (Ostermann; Cavalcanti, 2010).

Ao buscar uma compreensão do processo de aquisição de novas habilidades de interpretação, canto e dança do performer contemporâneo e de como podemos aprimorar o sistema educacional para prover uma potencialização desse processo de ensino e aprendizagem, trago ainda um diálogo com a neurociência a respeito de como acontece esse processo de desenvolvimento de uma nova habilidade em nosso sistema nervoso, em nossos músculos e em nosso corpo como um todo. De acordo com o neurocientista Roberto Lent (2010), são vários os processos da memória que têm sido estudados na busca de um melhor entendimento do funcionamento do corpo humano, sendo o primeiro deles o processo de aquisição (aprendizagem), seguindo-se pela retenção (memória) durante tempos variáveis, para serem futuramente recuperadas e utilizadas a curto ou a longo prazo. Segundo o autor, as memórias podem ser divididas em memórias implícitas (como a memória dos hábitos, procedimentos e regras, de representação perceptual, da aprendizagem associativa e da não associativa, e de todas as formas de memória que não precisam ser descritas com palavras para serem evocadas), memórias explícitas (que costumam ser descritas com palavras ou outros símbolos, e consiste na memória dos fatos que ocorrem ao longo do tempo e na memória dos conceitos atemporais) e memórias operacionais (que nos serve para a utilização rápida no raciocínio e no planejamento do comportamento).

A nossa memória muscular estaria diretamente ligada à memória de procedimentos, que é armazenada pela repetição e fica registrada de tal modo em nossos corpos que conseguimos executar os movimentos sem precisar pensar muito nas ações que precisamos executar a cada momento das novas reproduções. Como a ação de amarrar os cadarços no sapato, por exemplo, que aprendemos por repetição quando somos crianças e que depois executamos a ação automaticamente sem pensarmos em cada etapa do processo. Essa memória, uma vez consolidada, torna-se muito difícil de ser esquecida e é conhecida como a memória dos hábitos, habilidades e regras (Lent, 2010).

Habilidades que podem ser automatizadas pelo processo da repetição, como algumas das habilidades do ator-cantor-bailarino, ativam inúmeras áreas do cérebro, do sistema nervoso central e do sistema nervoso periférico no processo de aprendizagem. Mas, depois de aprendidas, essas habilidades são consolidadas pela memória de procedimentos e podem ser automatizadas, deixando a execução das ações a cargo da medula espinhal e dos membros utilizados ao longo dos movimentos - que armazenam essa “memória corporal” -, liberando o cérebro para se concentrar em outras atividades.

Ao automatizar algumas de suas habilidades pelo processo de repetição, o ator-cantor-bailarino pode focar sua atenção em outros elementos das suas atividades que exigem um foco maior de sua atenção. Por isso, faz-se necessário um treinamento intenso para o ator-cantor-bailarino em uma prática diária para a automatização da sua técnica, a ponto de conseguir manter o seu foco em características e habilidades que exijam um pouco mais de atenção para manter a cena “viva”, mesmo quando muitas habilidades técnicas são exigidas ao mesmo tempo do performer.

Independentemente da atividade ou da habilidade que estiver sendo trabalhada, por mais simples que possa parecer, ela exige uma complexa sincronia de vários componentes do sistema nervoso e “a coordenação de uma estonteante variedade de componentes neurais e musculares de uma maneira altamente diferenciada e integrada” (Gardner apud Mendes, 2011, p. 30). E a repetição da execução dessas habilidades motoras resulta em certo nível de automatismo a partir da assimilação de padrões nessas repetições, que ficam armazenadas na memória muscular e podem ser acessadas em distintos momentos.

Ou seja, ao treinar uma técnica, o performer não condiciona seu músculo somente naquela situação específica do treinamento, mas o prepara para diversas outras situações em que

aquela técnica pode ser utilizada. Como, por exemplo, o ator-cantor-bailarino que treina a técnica vocal de *belting*⁶ em suas aulas de canto: ele automatiza aquela técnica e poderá aplicá-la não somente na canção que estudou a técnica com seu professor de canto, mas em qualquer outra música ou até mesmo na palavra falada. Da mesma forma ao estudar técnicas de interpretação que envolvam a criação de personagens e as ações físicas, inicialmente trabalhadas por Constantin Stanislavski, passando por técnicas da Biomecânica de Meyerhold ou de mímica de Jacques Lecoq: em todos os casos, os treinamentos das técnicas específicas de interpretação podem ser aplicados em diversos espetáculos que esses atores forem apresentar, uma vez que os elementos técnicos estarão em certo nível automatizados e o performer pode aplicá-los em todos os seus trabalhos - tendo a consciência da necessidade da utilização não-robotizada das técnicas, mas de uma maneira fluida e que colabore com a proposta de cada espetáculo.

Desta forma, o treinamento constante e a automatização de algumas técnicas são importantes para o ator-cantor-bailarino, especialmente devido ao número de ações e técnicas de interpretação, canto e dança que precisa executar ao mesmo tempo, fazendo-se necessário essa automatização de algumas dessas aptidões para que possa se focar principalmente na performance como um todo e na presença viva em cena, mesmo com tantos elementos técnicos correlacionados à sua performance. E entender que cada performer tem um percurso de aprendizagem e desenvolvimento de suas habilidades de interpretação, canto e dança se faz necessário ao se planejar um treinamento para o ator-cantor-bailarino contemporâneo, levando em conta a individualidade do processo de cada performer e as habilidades que têm mais facilidade de automatizar e aquelas que precisam de mais foco de atenção de todo o seu sistema nervoso.

Considerações Finais

Algumas ferramentas que têm sido muito utilizadas no século XXI no suporte ao desenvolvimento das habilidades de interpretação, canto e dança do performer de Teatro Musical

⁶ *Belting* “se refere ao gênero de canto presente nos musicais da Broadway. O *belting* é descrito como tenso e intenso, e apresenta uma articulação clara do texto, com prolongamento frequente da consoantes. [...] as altas pressões subglóticas empregadas se refletiriam no abdome e nas paredes abdominais, [...] o que causa uma sensação às vezes comparada à de um cinto (*belt*) firmemente ajustado. [...] O *belting* constitui, assim, uma maneira peculiar de cantar, na qual uma voz de peito em grande intensidade é produzida em uma área de fonação que poderia ser emitida no registro médio, assim como ocorre na ópera” (Sundberg, 2015, pp. 275 - 277).

são os aparatos tecnológicos. Em busca do desenvolvimento do maior número de *expertises* para estarem aptos a trabalhar nos mais diversos musicais, os atores-cantores-bailarinos têm se utilizado da tecnologia disponível em seus *smartphones* e da rápida conectividade da internet para ampliarem e complementarem o desenvolvimento de suas habilidades artísticas. Esses aparatos tecnológicos são utilizados tanto em salas de aula presenciais, através da utilização da filmagem das cenas, coreografias e/ou técnicas vocais que estudam presencialmente com seus professores - para revisitarem futuramente a partir das gravações -, quanto pelo uso remoto destes dispositivos eletrônicos através da conexão com a internet, fazendo aulas *online* para complementarem seus estudos ou até mesmo aprenderem técnicas novas que não podem ter acesso em suas respectivas cidades onde estudam (Mundim, 2021b). Essas aulas têm acontecido tanto de forma síncrona, com o aluno assistindo ao vivo às diretrizes do professor, quanto de forma assíncrona, ao assistirem os vídeos pré-gravados contendo aulas e técnicas específicas que ficam disponibilizadas aos alunos. E com a pandemia da COVID-19, a utilização desses aparatos eletrônicos no ensino e aprendizagem das habilidades de interpretação, canto e dança foi potencializada no mundo inteiro, em decorrência do distanciamento social necessário para conter a disseminação da pandemia (Mundim, 2020).

Um exemplo de utilização síncrona desses aparatos tecnológicos no desenvolvimento das habilidades do performer contemporâneo é a do aplicativo *Skype*, que permite a comunicação de voz e vídeo através da internet, que tem sido utilizado também como uma plataforma tecnológica digital de treinamento e aulas para o performer, possibilitando que o professor possa se conectar a um aluno que esteja a muitos quilômetros de distância (Campbell, 2016). Os atores-cantores-bailarinos de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro já o utilizam com frequência para fazer aulas de canto via *Skype* e até mesmo aulas de dança e atuação utilizando esse aplicativo, se conectando e tendo aulas até mesmo com professores que moram em Nova Iorque, por exemplo. E isso já era uma realidade mesmo antes da pandemia de 2020, que acabou potencializando este recurso de aulas síncronas e disponibilizou novas ferramentas que permitem aulas com até 100 pessoas *online* ao mesmo tempo, como os aplicativos *Zoom*, *Microsoft Teams* e o *Google Meets* (Mundim, 2020).

Com relação à utilização assíncrona para a realização de aulas e cursos de uma técnica específica, a plataforma *YouTube* também já era utilizada antes mesmo da pandemia da COVID-19, permitindo que os professores pudessem gravar suas aulas e as disponibilizar em seus canais

para serem acessadas a qualquer momento por seus alunos. Podem ser encontradas nessa plataforma desde aulas de sapateado, balé clássico, técnicas vocais e até mesmo *workshops* de atuação, que podem ser acessadas gratuitamente ou através de pagamento específico para ter acesso a alguns conteúdos pagos. Esta possibilidade de acesso *online* por qualquer pessoa no mundo que tenha acesso à internet permite tanto o acesso a aulas que o performer não teria a possibilidade de realizar em suas cidades (seja pela ausência desse tipo de curso em sua região ou por dificuldades financeiras, de locomoção ou por horários incompatíveis com a agenda do professor) quanto um estudo autodidata dirigido a partir do material pesquisado na internet.

Ainda mais próximo do final da aprendizagem conduzida pelo professor no espectro do autodidatismo dirigido, também sob o guarda-chuva institucional, podem ser colocadas as diferentes formas de ensino à distância, desde os graus tradicionais por correspondência, que datam do século XIX, aos *MOOCs* contemporâneos (*Massive Open Online Courses*), que estão ganhando popularidade na segunda década do século XXI. Os *MOOCs* são cursos digitalmente destinados a uma participação ilimitada que ensinam os alunos através da *web*. Eles começaram a vida como um curso de computação *online* em 2008 antes de passar para outros assuntos baseados na ciência e, eventualmente, também para alguns aspectos das ciências humanas (Camilleri, 2015, p. 24).

De acordo com Camilleri (2015), este material também está disponível para os estudos das artes cênicas, como por exemplo, o *MOOC* que apresenta a técnica da Biomecânica de Meyerhold, com a pretensão de disponibilizar *online* ferramentas práticas que inspiraram atores nos anos de 1920 e ainda hoje influenciam diretores e atores de teatro. Essa ferramenta não apenas disponibiliza as técnicas da Biomecânica para um grande número de alunos como também reflete aspectos encontrados em contextos autodidáticos orientados, deixando ao aprendiz amplo espaço para a assimilação autônoma ou autodidatismo.

Nesse sentido, o avanço das novas tecnologias da aprendizagem e da globalização digital no século XXI se apropria da falta de um espaço físico compartilhado entre professor e aluno na formação de atores e o recria como espaço de atuação autônoma por meio da mediação da transmissão e interação *online*. Em um sentido crucial, esse desenvolvimento tecnológico (ainda) não anuncia uma mudança radical de paradigma, mas uma revitalização - porque reforça e possibilita - de aspectos fundamentais associados a abordagens autodidáticas em situações autônomas e não institucionais (Camilleri, 2015, p. 26).

Uma prática que tem sido comumente utilizada nos treinamentos do ator-cantor-bailarino no Brasil e que tem ganhado força com o avanço tecnológico é a gravação das linhas vocais dos cantores e a disponibilização dessas gravações *online* para os performers estudarem em casa

antes dos ensaios. Esse tipo de prática permite uma economia de tempo de ensaio, uma vez que os performers já chegam com as suas linhas aprendidas, além de permitir que o ator-cantor-bailarino aprenda a música da forma que achar mais útil para ele e repita o estudo quantas vezes julgar necessário (Harvard, 2013). Esse recurso já é muito utilizado nos musicais que produzimos em Brasília, em que disponibilizamos para os atores-cantores-bailarinos as linhas melódicas das sopranos, das contraltos, dos tenores e dos barítonos, além do instrumental da música, permitindo que os performers já cheguem ao ensaio com as músicas estudadas, o que economiza o tempo de toda a direção, uma vez que não precisamos utilizar o momento presencial para um aprendizado que pode ser realizado em casa, deixando para os ensaios apenas os ajustes e/ou correções que precisarem ser feitas quando se reúnem todas as vozes do coro e quando existe a necessidade de sincronizar a música cantada com uma coreografia ou com uma cena mais complexa.

Por fim, compreender novas formas de ensino, aprendizagem e treinamento das habilidades do ator-cantor-bailarino contemporâneo através do diálogo com teorias de aprendizagem, com a psicologia educacional, com a neurociência e com os aparatos tecnológicos podem proporcionar diversos outros caminhos de desenvolvimento de técnicas nos campos da interpretação, do canto e da dança. Especialmente em se tratando de habilidades psicomotoras que exigem a coordenação simultânea de inúmeras habilidades deste performer a fim de executar as demandas que lhe são exigidas nos espetáculos da atualidade.

Ao entender melhor este percurso do ensino e aprendizagem das habilidades do performer contemporâneo, ampliamos os caminhos que o ator-cantor-bailarino pode percorrer na busca por professores, ferramentas e instituições de treinamento que possam atender às suas demandas individuais na aquisição e desenvolvimento de suas aptidões. E que possam ser cada vez mais entendidas as particularidades de cada indivíduo no processo de aprendizado das habilidades de interpretação, canto, dança e da mescla dessas habilidades em simultaneidade de execução, propiciando uma efetiva conexão entre professores e alunos, potencializando as possibilidades de desenvolvimento das práticas de ensino no campo das artes cênicas, tanto de forma presencial quanto se valendo dos avanços tecnológicos disponibilizados na contemporaneidade.

Referências

AUSUBEL, David. **Aquisição e Retenção de Conhecimentos** - Uma Perspectiva Cognitiva.

Lisboa: Paralelo Editora, 2000.

CAMILLERI, Frank. Towards the study of actor training in an age of globalised digital technology. **Theatre, Dance and Performance Training**, Vol. 6(1), pp. 16-29, 2015. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/19443927.2014.985334>. Acesso em Dezembro de 2020.

CAMPBELL, Lee. Technoparticipation: Intermeshing performative pedagogy and interruption. **Body, Space & Technology**, Volume15/Number 01, 2016. Disponível em: <http://people.brunel.ac.uk/bst/vol15/leecampbell/>. Acesso em Dezembro de 2020.

CAPELO, Fernanda de Mendonça. Aprendizagem Centrada na Pessoa: Contribuição para a compreensão do modelo educativo proposto por Carl Rogers. **Revista de Estudos Rogerianos - A Pessoa como Centro**, n.º 05, Primavera-Verão, 2000.

GAGNON, Richard. Jogar com estilo para ter sentido IN SANTOS, Gilberto Lacerda; LÉTTI, Mariana Marlière. **Gamificação como estratégia educativa**. Brasília: Link Comunicação e Design, 2015.

GARDNER, Howard. **Frames of Mind: The Theory of Multiple Intelligences**. New York: Basic Books, 2011.

GARDNER, Howard. **Intelligence Reframed: Multiple Intelligences for the 21st Century**. New York: Basic Books, 1999.

GARDNER, Howard. **Multiple Intelligences - New Horizons**. New York: Basic Books, 2006.

GARDNER, Howard. **Multiple Intelligences - The Theory in Practice**. New York: Basic Books, 1993.

HARVARD, Paul. **Acting Through Song - Techniques and Exercises for Musical-Theatre Actors**. London: Nick Hern Books, 2013.

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

MED, Bohumil. **Teoria da Música**. Brasília: MusiMed, 1996.

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

MOREIRA, Marco Antônio. **Teorias de Aprendizagem**. São Paulo: Editora Pedagógica e Universitária LTDA, 1999.

MUNDIM, Tiago Elias. Broadway ou West End: influências dos musicais anglófonos na produção dos musicais no (e do) Brasil. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**. Dossiê Temático: O Teatro Popular Musical e suas multiplicidades. Florianópolis, v.2, n. 41, p. 1-31, setembro de 2021a. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/20441> .

MUNDIM, Tiago Elias. Investigação de um processo de ensino e aprendizagem de Atuação Através da Canção no ensino superior brasileiro. **Voz e Cena**, v. 2, n. 02, pp. 166-193, 2021b. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/article/view/40317> .

MUNDIM, Tiago Elias. **A utilização de tecnologias em processos de aprendizagem, treinamento e performance do ator-cantor-bailarino de Teatro Musical**. Tese de Doutorado, Universidade de Brasília, 2018. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/34744> .

MUNDIM, Tiago Elias. **Contextualização do Teatro Musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e Inteligências Múltiplas**. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/16165> .

MUNDIM, Tiago Elias. A utilização da tecnologia no desenvolvimento das habilidades artísticas inerentes ao ator-cantor-bailarino no Teatro Musical em tempos de isolamento social. **ouvirOUver**, Uberlândia, v. 16, n. 2, pp. 624-636 jul.|dez. 2020. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/53742> .

OSTERMANN, Fernanda; CAVALCANTI, Cláudio José de Holanda. **Teorias de Aprendizagem - Texto introdutório**. UFRGS, 2010.

PIAGET, Jean; GRECO, Pierre. **Aprendizagem e conhecimento**. São Paulo: Freitas Bastos, 1974.

TENENBLAT, Nitza. **Portas Poéticas: espaço para a imprevisibilidade poética em cena**.

Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 38, p. 1-30, 2020.

DOI: <https://doi.org/10.5965/14145731023820200037> . Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/18144> .

SUNDBERG, Johan. **Ciência da Voz - Fatos sobre a voz na fala e no canto**. Tradução e revisão: Gláucia Laís Salomão. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2015.