
Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional

Mirna Rubim*

O objetivo deste trabalho é abordar o teatro musical brasileiro contemporâneo através da discussão crítica do momento atual do Brasil, incluindo uma breve revisão histórica, ferramentas práticas de estudo e indicações bibliográficas, cursos no Brasil e Estados Unidos e orientações objetivas para as exigências do mercado crescente.

teatro musical; técnica vocal; belting

Antes de mais nada, este artigo está longe de ser uma discussão plena do teatro musical brasileiro. Neste caso, concentrei-me nos principais fenômenos que ocorreram de 1980 para os dias atuais.

Acredito na teoria aplicada à prática e a serviço dela, por isso tenho concentrado minha carreira em óperas e musicais para ter contato com o *modus operandi* dessas atividades. Através de diversas oficinas de teatro musical, onde aplico o que tenho aprendido nos palcos, conto com especialistas das outras áreas que me ajudam a desenvolver um conceito de excelência na arte do teatro musical.

Uma vez que falo de dentro do mercado em si, talvez meu discurso fique um pouco autocentrado, mas minha intenção é, efetivamente, dividir com o leitor uma realidade que interessa àqueles que já estejam engajados nesta área e querem se desenvolver, e àqueles que pretendem ingressar nela.

Sonho

O sucesso dos musicais de hoje se deve à superação das dificuldades que se verificavam anteriormente à década de 1980 tais como: a recente produção das pesquisas em voz falada e cantada com base científica comprovada (o primeiro livro do grande pedagogo vocal Richard

*Mirna Rubim está em cartaz em *A Gaiola das Loucas* (2010), fez *Madre Superiora* em *A Noviça Rebelde* (2008/9), é Doutora em Voice Performance pela Universidade de Michigan, professora de canto e pesquisadora na UNIRIO (www.mirnarubim.com.br).

Miller foi publicado em 1986 apesar de outros livros áridos e complexos terem sido publicado anteriormente), uma economia instável (falta de patrocínios e consciência de uma política cultural), a informática incipiente⁽¹⁾ (hoje temos *Google, Youtube, Facebook* e computadores de alta velocidade para transferência de imagens e sons) e uma elevação do nível técnico mundial como decorrência de toda essa evolução intelectual e tecnológica. Aliás, apesar da disponibilidade da internet nós ainda não temos um acesso fácil a informações como, por exemplo, o número de bacharelados em canto públicos e privados no país. Para consultar um relatório de cursos disponíveis de bacharelado em canto no país, é preciso consultar uma lista de todas as universidades públicas e privadas e vasculhar lentamente uma por uma.

O preparo dos músicos brasileiros também é recente. Por exemplo, eu me graduei em 2004 no doutorado em *Voice Performance* pela Universidade de Michigan e naquele momento era a sexta doutora em canto no país e a única no Rio de Janeiro. Também é muito recente a disponibilidade dos professores de canto em ensinar o canto popular. Mas essa dificuldade, até mesmo um preconceito, não é só uma característica do nosso país. Em 1997 estive em Londres no IV ICVT (Quarto Congresso Internacional de Professores de Canto). Lá me surpreendi com uma palestra da renomada professora e pesquisadora Jo Estill (ver indicações bibliográficas) na qual ela explicava como ensinava a técnica do *Belting* e constatei que a maioria dos professores lá presentes, representantes de todo o mundo, tinham dúvidas a respeito da técnica e de como ensiná-la.

Recentemente, a professora Jeannette LoVetri ofereceu alguns conselhos para aqueles que pretendem se candidatar a um curso de bacharelado em Teatro Musical nos EUA e apontou:

As escolas geralmente gostam de ouvir alguém que tem um treinamento clássico tradicional (ou seja, alguém capaz de cantar canções de câmara), mas também eles querem ouvir frequentemente canções líricas e outros estilos também. A maioria das escolas realmente não gosta do que nós chamamos de *Belting* e não se impressionam com rock, pop, jazz e outros estilos. A escola de música de Berklee em Boston, entretanto, parece ser diferente, já que eles são uma escola de jazz onde permitem aos alunos cantar em todos os estilos de MCC⁽²⁾. Você deve escolher o repertório que eles exigem e eles todos apresentam exigências específicas, mas não necessariamente as mesmas. [...] Se você fosse para Berklee você seria treinado prioritariamente como um músico de jazz que canta. Não há treinamento para dança ou drama. (3). (LoVetri, 2010, por e-mail).

A professora LoVetri esteve no Brasil recentemente e tem sido muito respeitada nos EUA e por todos os alunos que tiveram contato com ela. Seu trabalho é cuidadoso, consciente e ela mantém um blog (ver Notas) sempre com informações atualizadas sobre técnica vocal. Tive



Espectáculo A Noviça Rebelde

acesso à sua apostila do nível 1 de seu curso e ela é objetiva e coerente. Segundo LoVetri, os cursos dos EUA preferem que o aluno tenha um treinamento lírico e ela se refere a “legit” que é a redução de “legitimate voice,” termo usado para o tipo de treinamento que usa a técnica lírica. Efetivamente, para que o cantor de musical tenha uma técnica sólida, acompanhada de resistência vocal e consciência é necessário passar pelo treinamento chamado “clássico” ou “lírico.”

Do ponto de vista histórico, o país tem observado uma clara evolução dos musicais que tiveram seu início no século XIX ainda sob influência das companhias francesas que aqui vinham para se apresentar para a corte. Durante meio século XX o Brasil vivenciou diversas formas de teatro musical sendo o principal a Revista, que tinha como função primordial a difusão de modos e costumes, um retrato sociológico da época. As peças eram alegres, os textos eram irônicos e cheios de duplo sentido. As canções eram consideradas “apimentadas” e Arthur Azevedo foi o ícone mais relevante desse gênero. O teatro de revista recebeu a contribuição de compositores ilustres como Carlos Gomes e Chiquinha Gonzaga.

Em um segundo momento, um novo equilíbrio se estabelece entre quadros cômicos, crítica política, números musicais e fantasia. A revista começa a utilizar o recurso de grandes nomes que chamam mais público para o teatro, o que ocorre também atualmente. Hoje é difícil se ter um musical de sucesso sem alguns ícones de teatro e TV para atingir o grande público.

Por fim a revista entra em decadência por apelar para o escracho, para o nu explícito, deixando de lado sua principal característica - a comicidade. Neyde Veneziano aponta que:

Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as idéias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do ‘falar à brasileira’. Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade bem como as várias faces do anedotário nacional combinadas ao (antigo) sonho popular de que Deus é brasileiro e de que o Brasil é o melhor país que há (Veneziano, 2002).

Realidade

A decadência do teatro de revista em torno de 1960 acompanhou a evolução de um novo período. No início da década o teatro recebe algumas montagens de musicais da Broadway e duas grandes atrizes reagem a esse movimento – Bibi Ferreira e Marília Pêra. Mais adiante,

dentro de severo regime militar, outros musicais apresentam caráter de resistência política como *Roda Viva*, *Calabar*, *Gota D'Água* e *Ópera do Malandro* (todos de Chico Buarque). Na década de 1980 a atriz Cláudia Raia introduz novas tentativas de se criar um musical, a princípio com jeito americano, e depois tenta dar um tempero mais nacional. Mas o que realmente mudou a história dos musicais brasileiros foi a criação dos Musicais Biográficos, inicialmente com o *Lamartine para inglês ver* (1989) e seguido por diversas montagens das quais destacamos *Metralha* (1996), texto e direção de Stella Miranda, sobre a vida de Nelson Gonçalves e *Somos Irmãs*, de Sandra Louzada (1998), sobre a vida das cantoras Linda e Dircinha Batista, *Ó Abre Alas* (1998), de Maria Adelaide Amaral, sobre Chiquinha Gonzaga, e *Chico Viola* (1998), de Luiz Arthur Nunes, sobre Francisco Alvez, garantem que se trata de um nicho de mercado.

Antonio De Bonis e Fátima Valença descobrem a fórmula do sucesso garantido: destacar um ídolo do passado, contar episódios de sua história e usar músicas de seu repertório - nascem *Dolores* (1999), de Douglas Dwight e Fátima Valença, sobre Dolores Duran; *Crioula* (2000), de Stella Miranda, sobre Elza Soares; e *Orlando Silva, o Cantor das Multidões* (2004).

Concomitantemente, o sucesso de bilheteria de *Les Misérables* (2001), *Chicago* (2004) e *Fantasma da Ópera* (2005) em São Paulo dá margem a um novo momento econômico para o teatro musical no Brasil. Nós vimos mercado internacional e os cantores brasileiros começam a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da Broadway, começam a acontecer de forma mais sistemática e profissional. A procura por preparo também é um fator marcante da década de 1990 e os professores e alunos de canto que estudaram fora do país começam a compartilhar e demonstrar seu conhecimento influenciando a qualidade técnica dos novos espetáculos.

A dupla "Charles Moeller e Cláudio Botelho" começa a influenciar a história dos musicais no Brasil. Assim como a ópera só se estabeleceu na Inglaterra depois que foi vertida para o inglês, acredito que o mesmo aconteceu com os musicais em nosso país. Teatro é texto, história a ser contada. O Teatro Musical certamente deve seu sucesso às versões bem sucedidas de Cláudio Botelho. A dupla começou seu trabalho com *As Malvadas* (1997), *Ó Abre Alas* (1998) e *Candide, Cole Porter – Ele nunca disse que me amava* (2000) e *Company* (2000). Segundo o próprio Charles, *Cole Porter* foi o seu primeiro grande sucesso e deflagrou uma cascata de novos sucessos tanto no lançamento de musicais como de grandes cantores. Dentre outros inúmeros espetáculos da dupla, destacamos *Ópera do Malandro*, sucesso no Brasil e no

exterior (2003); *Lupicínio e outros amores, Tudo é Jazz e Cristal Bacharach* (2004); *Lado a lado com Sondheim* (2005); *Sweet Charity* (2006); *Sassaricando e 7 – O Musical* (2007); *Beatles num Céu de Diamantes, A Noviça Rebelde e Gloriosa* (2008); *Avenida Q e O Despertar da Primavera* (2009); *Gypsy e Hair* para (2010) dentre outros que ainda estão por vir.

Miguel Falabella colaborou fortemente para o sucesso de diversos musicais como, por exemplo, *South American Way* (2001), o autoral *Império* (2006) e os recentes sucessos *Os Produtores* (2008), *Hair Spray* (2009) e *A Gaiola das Loucas* (2010).

Em São Paulo, além das citadas acima que tiveram ou terão sua temporada certa nesta capital, novas produções também estão sendo montadas: *O Rei e Eu, Cats, Jekyll and Hyde* e *Mamma Mia*, todos em 2010.

Graças ao progresso técnico e comercial, aliado ao momento econômico favorável do Brasil e ao estabelecimento de infraestruturas de produção mais eficazes, o Brasil é hoje um mercado efetivo de teatros musicais. Os profissionais da área estão vivendo um momento raro na história e vislumbrando efetivamente uma carreira sólida nesta direção. Há mais produções que teatros de porte para recebê-las. Isto é o maior indicador do aquecimento deste mercado.

Quanto aos profissionais, hoje vemos atores-cantores como Miguel Falabella, Diogo Vilella, Marília Pêra, Totia Meireles, Cláudia Raia, Estela Miranda, Adriana Garambone, Edson Celulari, Daniele Winits, Murilo Rosa, Wladimir Brichta, dividindo palco com cantores-atores como Alessandra Maestrini, Sandro Christopher, Soraya Ravenle, Kiara Sasso, Alessandra Verney, Gottsha, Sara Sarres, Ester Elias, Saulo Vasconcelos, Frederico Silveira, André Dias, Sabriana Kogut, Ivana Domenico, Simone Gutierrez, Cláudia Netto, Cris Gualda, dentre muitos outros.

O espaço de trabalho está crescendo, a qualidade vem aumentando vertiginosamente e o público está começando a entender o que é realmente bom, seja no aspecto estético, técnico, artístico e de produção como um todo. Os artistas também estão encontrando um processo de preparo e estudo que será o foco do restante deste artigo.

Formação profissional

Estando dentro do mercado, tanto nos palcos como na preparação de diversos atores e cantores atuantes, gostaria de dividir com o leitor algumas facetas da realidade com que me deparo. Nas oficinas de teatro musical da CAL, nas aulas da UNIRIO e nas aulas particulares percebo

que os alunos e professores que estão fora do mercado apresentam algumas características comuns: (1) a falta de comprometimento; (2) falta de senso de competitividade saudável e adequada; (3) falta de noção do que é bom e por quê; (4) acesso restrito ao conhecimento embasado e científico (tudo bem recente: da década 1980 para cá as publicações puderam ter mais respaldo científico com a evolução dos equipamentos de medição computadorizada da voz e o avanço da videolaringo-estroboscopia); (5) divergências entre os professores.

Quando me refiro à falta de comprometimento estou falando da falta de um processo de estudo eficiente. Um cantor-ator de musical, como diz Charles Moeller, é um atleta da voz. Ele precisa de preparo físico em todos os sentidos. Tônus muscular global que pode ser obtido por exercícios aeróbicos leves constantes (corrida, bike, natação), musculação de baixo peso (nada de bombas ou hipertrofias exageradas, isso se reflete na voz – ela soa tensa), os trabalhos de reeducação postural e consciência corporal são bem vindos, sempre com moderação (RPG, Pilates, Técnica de Alexander, Gyrotonic – é preciso cuidado apenas com excesso de tensão abdominal, o apoio pode ficar muito rígido). Indispensável ao ator-cantor de musical é a aula de dança (de preferência ballet clássico seguido das outras modalidades mais comuns ao musical – jazz, sapateado e dança contemporânea).

O ator-cantor de musical que não estuda música pode vir a ter restrições na sua carreira. Os musicais apresentam seções de conjuntos (*ensembles*) que por vezes são complexas, e vários candidatos não passam nas audições por causa disso. Quem quer entrar no mercado ou ficar nele por muito tempo deve tomar aulas de algum instrumento harmônico e de percepção musical (teoria musical básica, reconhecer intervalos e acordes).

Quanto aos cuidados específicos com a voz, o ator-cantor de musicais precisa conhecer seu aparelho fonador, suas limitações e ter uma técnica muito sólida. Não é possível cantar 5 a 7 espetáculos por semana sem um autoconhecimento vocal (nos EUA às vezes chegam a 9). O cantor deve ter uma equipe de otorrino/alergista, fonoaudiólogo e professor de canto/coach vocal. Como os grandes centros Rio e São Paulo são extremamente poluídos e os teatros são empoeirados e mofados, a maioria dos cantores está mais exposta às alergias. Sem o cuidado sistemático da voz e uma supervisão médica adequada, o cantor profissional corre o risco de cancelar espetáculos e perder credibilidade no mercado. Falta de comprometimento é falta de compromisso consigo mesmo, com seu instrumento vocal único e especial.

Mas o principal preparo que um ator-cantor deve buscar é o da interpretação. Tenho visto vários alunos cantores sendo reprovados nas audições, por não terem treinamento teatral adequado. Muitos não sabem nem andar, falar, articular. Outros gesticulam de maneira excessiva, equivocada, não sabem o que é base e foco. A maioria não recebe nenhum tipo de instrução nessa direção. O preparo técnico teatral é a base do teatro musical, porque antes de ser musical, é teatro – texto, história, vida.

Competitividade tem dois aspectos: a competição com o outro e a competição consigo mesmo. Competir é saudável quando o artista está em busca de sua própria excelência pessoal, estudando adequadamente todos os aspectos descritos anteriormente. Se um ator-cantor de musical almeja reconhecimento, deve buscar a excelência. Em algum momento da carreira ele receberá seus louros, não importa quando.

A competição com os colegas é egocêntrica e dispensável. Para existir um musical são necessários protagonistas, atores coadjuvantes e coro. Não há espaço para todos serem protagonistas. E quanto maior a responsabilidade do papel, menor é a liberdade pessoal do cantor, mais restrições ele terá. São escolhas. Protagonistas devem tomar cuidados redobrados com a voz, com repouso e disciplina em geral. Os cantores que gostam de ter uma vida menos regrada (beber, fumar, virar noites) não devem pensar em papéis principais, a menos que queiram mudar de comportamento.

A falta de noção do que é bom ou ruim é um dos aspectos que leva muitos alunos a não procurarem preparo. O teatro musical admite estéticas diversas admitindo diferentes níveis de exigência para atuação e canto. Com isso, o público passa a ter dificuldades em estabelecer parâmetros para criticar. Belas vozes podem impressionar, mas se não houver verdade no texto, o público dispersa e deixa de se envolver com a história. O inverso também causa certo incômodo. Como o nível técnico dos cantores brasileiros vem crescendo, o público está começando a reconhecer bons cantores e exigindo que sejam bons atores também.

A carência de referências sobre técnica vocal impediu que o fenômeno do canto no mercado chegasse mais cedo. Primeiro, as grandes publicações sobre voz cantada com embasamento científico foram lançadas na década de 1980, todas em língua estrangeira. Aqui no Brasil pouquíssimos professores têm acesso a teóricos como Richard Miller (1986, 1993, 1996, 2000, 2004, 2008) e Johan Sundberg (1987) que são ícones internacionais em voz cantada.

O medo e o preconceito contra as técnicas do *Belting* têm assombrado professores de canto mundo afora. A técnica do *Belting* foi desenvolvida para teatros sem amplificação. Trata-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado. Enquanto as vozes masculinas são naturalmente mais potentes que as femininas pela presença maciça de voz de peito em todas as regiões, o termo *Belting* começou a ser utilizado para se referir às vozes femininas que colocavam o registro de peito até notas muito agudas (Eb4, por exemplo). Entretanto, hoje as pesquisas defendem que o *Belting* deve ser obtido através da manipulação do trato vocal, com o intuito de produzir a estridência do *Belting* sem uma carga de peso na laringe (voz de peito) como era pensado anteriormente. Daí surgiu o conceito de *Healthy Belting*, utilizado nos musicais modernos que evita danos vocais. Conceitos como “*Speaking quality*”, “*Healthy Belting*” têm sido introduzidos no linguajar dos cantores de musicais contemporâneos. Jan Sullivan em seu livro *The Phenomena of Belt/Pop Voice* justifica a evolução do comportamento atual dos professores de canto. Ela argumenta que a falta de conhecimento foi a grande causa do medo e do preconceito criado contra essa técnica. A grande pesquisadora Jo Estill defende as múltiplas possibilidades de produção vocal saudável e ensina as diversas estéticas de canto. Jeannette LoVetri tem um processo de ensino que fornece subsídios técnicos para os cantores do que ela denomina Música Comercial Contemporânea (MCC). As pesquisas evoluíram e mais professores de canto têm se atualizado do conhecimento científico para embasarem o ensino do canto. Para maiores informações oferecemos uma sugestão bibliográfica ao final desse artigo.

Como escolher um bom professor e um lugar adequado para estudar? Que critérios se devem usar? LoVetri nos dá algumas dicas sobre o comportamento nos EUA que podem servir como uma primeira orientação:

Você deve escolher entre ser treinado como um cantor lírico que deve receber algum treino como ator ou um ator que deve receber algum treino de canto. Algumas das instituições oferecem um programa “equilibrado” de treinamento das três disciplinas (teatro, canto, dança), mas a maioria delas é direcionada principalmente para voz ou para teatro. TODOS os professores de canto são de formação erudita e alguns sabem como trabalhar com os estilos de teatro musical como rock e pop e alguns não sabem. Não há como saber antecipadamente, é realmente uma questão de sorte se você vai encontrar um professor que sabe ou não do assunto. Eu não sei como te dizer como determinar se um professor será bom ou não até se inscrever para uma aula com ele⁽³⁾. (por e-mail)

Um aspecto para se escolher um bom professor são seus frutos. Os alunos de um professor apontam sua competência. Um professor confiável certamente tem sólidos conhecimentos

A Gaiola das Loucas

Em cena Miguel Falabella e Mirna Rubim.



de fisiologia da voz. Ele saberá explicar todos os aspectos relativos a uma boa técnica: alinhamento postural, apoio respiratório, foco laríngeo, coordenação fono-respiratória, ressonância (amplificação vocal), articulação (fonemas e seu comportamento), registros e passagens, expressão e emoção, atuação integrada.

Para buscar preparo, gostaríamos de dar algumas dicas e o leitor deve usar os parâmetros acima para escolher um lugar ou com quem estudar. Os melhores cursos para o estudo de teatro musical obviamente estão nos EUA (ver adiante), pois lá é o berço deste gênero. No Brasil ainda não há bacharelados teatro musical (até o momento da confecção desse artigo). Os primeiros cursos de pós-graduação em Teatro Musical foram lançados na UNIRIO e UNIVERCIDADE no Rio de Janeiro. Quanto a cursos livres – alguns de forte reputação se concentram em São Paulo: 4ACT, OPERARIA e no Rio de Janeiro: CAL, TABLADO, Curso da Cininha de Paula.

As melhores escolas de musical dos EUA, em associação com as informações dadas anteriormente via e-mail por LoVetri para esse artigo são: University of Michigan, NYU-Tisch School of the Arts, Penn State School of Theatre, University of Oklahoma's Weitzenhoffer School of Musical Theater, Boston Conservatory, Carnegie Mellon, University of Texas (Austin), Elon University, University of Cincinnati College-Conservatory of Music, University of Arizona. Mãos à obra.

Notas

(1) Em agosto de 1981 surgiu a versão original do computador pessoal que deu origem aos IBM-PC compatíveis e liquidou os computadores domésticos. O primeiro Macintosh foi lançado em 1984.

(2) The schools usually like to hear someone who has traditional classical training (meaning someone able to sing classical art songs) but often they want to hear "legit" songs and other styles as well. Most of the school don't really like what we would call belting and are not impressed with rock, pop, jazz or other styles. Berklee School of Music in Boston, however, might be different, as they are a jazz school where they allow students to sing all CCM² styles. You must choose the repertoire they request and they all have specific, but not necessarily the same, requirements. You should be able to find out what they need if you look. If you went to Berklee you would be trained primarily as a jazz musician who sings. There is no acting or dancing training CCM – Contemporary Commercial Music (<http://lovetri-post.blogspot.com>)

(3) You must choose between being trained as a classical singer who may get some acting training or an actor who might get some singing training. Some of the schools do a "balanced" program of training in three disciplines (acting, singing, dancing) but most are either voice-oriented or acting oriented. ALL of the teachers of singing are classical and some know how to work with music theater

styles like rock and pop and some do not. There is no way to know ahead of time, so it is just pure luck whether or not you end up with a teacher who has a clue or not. I don't know how to tell you to determine whether or not the teacher is good before you get to the school and get assigned to someone's studio.

Referências

- ALEXANDER, Frederick M. *The Use of the Self*. London: Orion Books Ltda., 2001.
- APPELMAN, Ralph. *The Science of Vocal Pedagogy*. Indiana: Indiana University Press, 1986.
- BEHLAU, Mara. *Voz: o livro do especialista*. Vol. 1 e 2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005.
- BROWN, Oren. L. *Discover your voice: How to develop healthy habits*. San Diego: Singular, 1996.
- CARVALHO, Tânia. *Charles Moeller e Claudio Botelho: Os Rei dos Musicais*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.
- ESTILL, Jo. <http://www.trainmyvoice.com/>
- LOVETRI, Jeannette. <http://www.thevoiceworkshop.com/lovetri.html>
- MACKSEN, Luiz. Em busca de um sotaque nacional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 mar. 2007.
- MILLER, Richard. *The Structure of Singing: System and Art in Vocal Technique*. New York: Schirmer Books, 1986.
- _____. *Training Tenor Voices*. New York: Schirmer Books/ Macmillan, 1993.
- _____. *On the art of singing*. New York: Oxford University Press, 1996.
- _____. *Training Soprano Voices*. Nova York: Oxford University Press, 2000.
- _____. *Solutions for Singers: Tools for Performers and Teachers*. New York: Oxford University Press, 2004.
- _____. *Securing Baritone, Bass-Baritone, and Bass Voices*. New York: Oxford University Press, 2008.
- RUBIM, Mirna. *Pedagogia vocal no Brasil: uma abordagem emancipatória para o ensino-aprendizagem do canto*. Dissertação (mestrado). Rio de Janeiro: UNIRIO/ PPGM, 2000.
- SULLIVAN, Jan. *The Phenomena of Belt/Pop Voice*. Logos Ltda, 1985.
- SUNDBERG, Joan. *The Science of the Singing Voice*. Dekalb, Illinois: Northern Illinois University Press, 1987.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar: Teatro de Revista Brasileiro, Oba!* Campinas: Editora da UNICAMP, 2002.