

O musical *Godó, o bobo alegre* de Francisco Mignone com libreto de Pedro Bloch: um estudo sobre dinâmica de ensaio de coro infantil aplicada à obra

Alice Nascimento
UFRJ/MESTRADO
SIMPOM: *Práticas Interpretativas*

Resumo: O presente trabalho se propõe a investigar diferentes dinâmicas de ensaio de coro infantil sob o ponto de vista da performance musical. Este tema será aqui discutido de forma sucinta por se tratar de um artigo resultante de uma dissertação de mestrado. A obra escolhida foi o musical *Godó, o bobo alegre* de Francisco Mignone com libreto de Pedro Bloch. O fator decisivo para a escolha deste musical se deu pelo destaque dado ao coro infantil na trama. Para tanto, por se tratar de uma obra extensa, decidiu-se optar pela segunda peça do musical, por esta melhor representar o papel do coro na referida obra. Como ferramenta importante na preparação de dinâmica de ensaio de coro infantil, esta pesquisa apresenta um breve relato sobre musical no Brasil e o contexto histórico da década em que a obra foi escrita. Este trabalho traz as diferentes abordagens e opiniões de preparação de coro, através de diversos regentes de canto coral brasileiros e estrangeiros, tais como Samuel Kerr, Henry Leck e Gisele Cruz, entre outros. Visando refletir sobre as possíveis abordagens dos primeiros ensaios de uma peça, será levantada uma série de questões acerca do papel do regente e do planejamento do ensaio sem abrir mão de um processo de construção coletiva, ou seja, o regente construindo a performance juntamente com os coristas. Considerando que se pretende sugerir um formato que privilegie as características específicas de um coro infantil, a sensibilidade do regente também é observada, principalmente em relação à sensibilidade de cada corista, para que sua musicalidade seja desenvolvida e o estimule a desempenhar seu papel de forma criativa e espontânea.

Palavras-chave: Francisco Mignone/ musical/ regente/ coro infantil/ ensaio.

The Musical *Godó, o bobo alegre* ("*Godó, the Happy Fool*") by Francisco Mignone and Libretto by Pedro Bloch: a Study on Rehearsal Dynamics for Children's Choir Applied to this Work

Abstract: The idea of this project is to investigate different rehearsal dynamics for childrens' choirs from the point of view of musical performance. The subject will only be discussed briefly here as this paper is resulting of a Master's thesis. The work chosen was the musical "Godó, o Bobo Alegre" by Francisco Mignone with a libretto by Pedro Bloch. The decisive factor in choosing this musical was the emphasis in the plot given to the children's choir. However, being such a long work, it was decided to concentrate on the second peace of the musical to better demonstrate the choir's role. As an important tool towards preparing rehearsal dynamics for a children's choir, this research presents a short report on musicals in

Brazil, and in particular, the historical context of the decade in which the piece was composed. This study includes the differing approaches to, and opinions on, the choir's preparation from several conductors: Samuel Kerr, Henry Leck, Gisele Cruz and Eduardo Lakschevitz. In order to plan possible approaches to the first rehearsal of a piece, a series of questions must be raised about the conductor's role and rehearsal planning. One must not let go of the idea of collective construction, i.e. the conductor constructs the performance together with the choristers. With this in mind, the intention of this work is to suggest a format which highlights the specific characteristics of a children's choir. The conductor's sensibility is also considered, especially in relation to his knowledge of each chorister so that their musical ability may be developed and stimulated to perform the role in a creative and spontaneous way.

Keywords: Francisco Mignone/ musical/ conductor/ childrens' choirs/ rehearsal/ performance.

Francisco Mignone

O compositor Francisco Paulo Mignone nasceu na cidade de São Paulo no dia 3 de setembro de 1897. Iniciou os estudos de música com o seu pai, o flautista Alferio Mignone. Aos 18 anos de idade realizou um concerto no Teatro Municipal de São Paulo que lhe rendeu uma bolsa de estudos na Itália por quase uma década. Em Milão, sob a orientação do mestre Ferroni, Mignone realiza sua primeira incursão no terreno da ópera com *O Contratador de Diamantes* (1922), com libreto baseado na peça para teatro de Afonso Arinos de Mello Franco (1868-1916)¹. De volta ao Brasil em 1929, Mignone fixou residência em São Paulo e, após receber duras críticas de um dos pioneiros da literatura moderna e um dos principais nomes do movimento modernista no Brasil, Mário de Andrade (1893-1945), Francisco Mignone adere ao movimento nacionalista brasileiro. Em 1960 o compositor inicia uma nova etapa de sua produção aderindo à música serialista: “Partindo da obra de Stravinsky, li e estudei tudo o que estava ao meu alcance a respeito do Dodecafonismo e Serialismo” (KEIFER, 1983, p. 58). Depois de passar uma década explorando a atonalidade em geral e o serialismo em particular, na década de 1970, Francisco Mignone decide voltar para o nacionalismo e, após acumular uma vasta e diversificada obra, aos 80 anos de idade, o compositor declara:

Na idade provecta a que cheguei, posso afirmar que sou senhor e dono, de direito e de fato, de todos os processos de composição e decomposição que se fazem e usam hoje e amanhã. Nada me assusta e aceito qualquer empreitada desde que possa realizar música. O importante para mim é a contribuição que penso dar às minhas obras. Posso escrever uma peça em dó-maior ou menor, sem dor nem pejo, assim

¹ Frequentemente confundido com seu sobrinho homônimo, um jurista e político de renome no século XX, autor da Lei Afonso Arinos contra a discriminação racial, promulgada por Getúlio Vargas em 1951.

como elaborar conceitos de música tradicional, impressionista, expressionista, dodecafônica, serial, cromática, atonal, bitonal, politonal e quicá, se me der na telha, de vanguarda com toques concretos, eletrônicos ou desfazedores de multiplicadas faixas sonoras. Tudo se pode realizar em arte, desde que a obra traga uma mensagem de beleza e deixe no ouvinte a vontade de querer ouvir mais vezes a obra. Não acontece isso também nas outras artes? (MARIZ, 2005, p. 240.)

Três anos mais tarde, Francisco Mignone compõe seu único musical infantil *Godó, o bobo alegre*, com libreto e cooperação do foniatra e dramaturgo Pedro Bloch (1914-2004).

Pedro Bloch: um foniatra dramaturgo

O autor do libreto, Pedro Bloch, dividia seu tempo entre a foniatria e a escrita. Nasceu no dia 17 de maio de 1914 na cidade de Jitomir na Ucrânia e migrou para o Brasil em 1922, com oito anos de idade. Bloch atuou como médico, jornalista, além de músico e escritor (ALBERNAZ, 2013). O próprio Bloch escreve sobre sua produção para jornais:

Como jornalista escrevo há anos na Revista Manchete. Ultimamente sobre “A voz humana” e “Criança diz cada uma”, além de ensaios periódicos. Já fiz ensaios sobre os maiores vultos brasileiros. Muitos deles estão no meu livro “Você tem personalidade?” (BLOCH, 1983, p. 48, grifo do autor.)

Com uma vida marcada pela dedicação a foniatria e a paixão pelas artes, Pedro Bloch faleceu em 23 de fevereiro de 2004, em sua casa no Rio de Janeiro, aos 89 anos.

Contexto histórico: forças fora do teatro

O escritor do livro *Showtime: a history of the Broadway musical theater*, Larry Stempel, ao refletir a respeito do surgimento e desenvolvimento dos musicais, considera que os movimentos sociais, religiosos, políticos e econômicos, interagem de diversas formas com o passar dos anos (STEMPEL, 2010). Partindo desse princípio, neste texto também será analisado o contexto sócio/cultural da virada da década de 1970 para 1980, período que antecede o ano de 1983, em que Francisco Mignone compôs a obra em questão.

No final da década de 1970, Francisco ‘Chico’ Buarque de Holanda (Rio de Janeiro, 1944) faz uma adaptação do texto do letrista Sergio Bardotti (Itália, 1939-2007), inspirado no conto *Os músicos de Bremen*, dos irmãos Jacob (Alemanha, 1785-1863) e Wilhelm Grimm (Alemanha, 1786-1859), e lança no Brasil o musical *Os Saltimbancos* e abarcando o público infantil mais diretamente (RABELO, 1999).

A montagem mais popular desse musical foi a versão cinematográfica estrelada pelo grupo humorístico *Os Trapalhães*, denominada *Os Saltimbancos Trapalhães* (1981) e

considerado, pelo próprio Renato Aragão em entrevistas, o melhor filme do grupo (A TARDE, 2015). Essa produção na década de 1980 se destaca, pois, “[...] no cinema foram produzidos 47 filmes (1965 a 2008). Porém, com o famoso quarteto foram 22 (1978 a 1990, ano em que falece o Zacarias)” (BONA, 2012, p. 7). Na mesma época, no universo televisivo anterior ao advento das TVs a cabo, diversos programas infantis ocuparam um bom espaço na grade diária da programação dos principais canais.

É interessante ressaltar que, na década de 1980, a população infanto-juvenil representava mais de um terço da população brasileira: “A década de 1980 é reconhecida como a década do mercado infantil. No senso do IBGE de 1991, o Brasil tinha aproximadamente 50 milhões de crianças entre 0 a 14 anos de idade” (GIACOMINI FILHO, 1998 apud VASCONCELOS, 2005, p. 19). De fato, os números do censo de 1991 indicam 50.988.432 habitantes entre 0-14 anos, num total de 146.825.475 pessoas, ou seja, 34,73%. Mesmo sem poder afirmar com certeza quais foram às verdadeiras motivações para Francisco Mignone compor um musical infantil aos 83 anos de idade, ao analisar o cenário da época, é possível crer que o compositor tenha sido influenciado por esses acontecimentos. *Godó, o bobo alegre* é uma das obras mais desconhecidas de Mignone, estreada apenas em outubro de 2013 através do projeto de extensão *A escola vai à ópera*, da Escola de Música da UFRJ, sob a direção da professora Dra. Maria José Chevitaresh.

As atrações musicais no Brasil, direcionadas ao público infantil, são fragmentadas entre álbuns fonográficos e programas musicais de televisão – musical aqui no sentido de apresentar os intérpretes dos álbuns. Sendo assim, não há tradição de espetáculos musicais nem teatrais para as crianças brasileiras (NAZARETH², 2006).

Durante a pesquisa de musicais infantis brasileiros e demais obras que une música e teatro, tais como: ópera, opereta, etc., é possível perceber constante hibridismo entre música e literatura (HARTKOPF, 2010). Exemplos disso são as óperas *Maroquinhas Fru-fru* de Ernst Mahle (1929-) e *O Cavalinho Azul* de Tim Rescala (1961-), ambas baseadas em textos de Maria Clara Machado (1921-2001), e ainda a cantata *O menino maluquinho* de Ernani Aguiar (1950-) a partir do livro com o mesmo título de Ziraldo (1932-).

O musical *Godó, o bobo alegre*

Francisco Mignone classificou *Godó, o bobo alegre* como musical infantil. Escrita no final de sua vida, Mignone faz referências nesta obra ao folclore brasileiro numa

² Escritor Carlos Augusto Nazareth, especialista em literatura infantil pela UFF.

espécie de retorno tardio ao nacionalismo. O fato de ser uma das obras mais desconhecidas do compositor paulistano não implica em uma menor qualidade composicional.

Com duração de uma hora e meia o elenco é formado por narrador, atores, coro infantil e cantores solistas. Instrumentos: flauta, oboé, clarineta, fagote, corni, trompete, violino, viola, cello e contrabaixo. As partes do musical são: *Abertura, O malabarista, O tema de Godó, Vai ser como Godó, Lavadeira faz assim, Tão sozinho, Pensar deve ser bonito, Os escravos de Jó, Tereré tororó, Atirei o pau no gato, Que ofício daes a ela?, O anel que tu me deste, O cravo brigou com a rosa, O balão caiu aonde?, O circo, Marionete, Não sei, Diálogo* (MARIZ, 1997).

Como recorte escolhido para demonstrar as aplicabilidades dos pontos levantados na obra para preparação do coro infantil, foi escolhida a primeira peça cantada do musical intitulada *Godó*. A peça demonstra, em sua letra, os ataques praticados pelos colegas de Godó e, já nesse momento, é possível identificar a carga negativa com a qual tais crianças se referem ao protagonista da trama. Considerando que esses ataques serão evocados diversas vezes durante o musical, propõe-se que o coro seja visto como coadjuvante do roteiro. O personagem principal “não se sabe se é criança ou anão, só se sabendo mesmo que todos na cidade riam dele e de seu jeito desengonçado” (MARIZ, 1997, p. 113). O coro, em sua construção performática, interpreta e acentua a perseguição cotidiana do protagonista, constantemente vítima de zombaria e escárnio de adultos e crianças.

Breve análise do discurso musical da peça *Godó*

Em uma análise geral da peça, é possível constatar que sua forma é ternária ABA'. A primeira música cantada é escrita na tonalidade dó maior, com indicação de andamento *vivo* desde o início da partitura e entrada *forte* para o coro no c.³ 9 com *anacruse*.

A peça é composta em compasso binário e a indicação de andamento *vivo* denota energia. O coro é dividido em grupo I e grupo II dialogando entre si no decorrer da música. Conforme o narrador, as pessoas em geral, e especialmente as crianças, não tinham dó de *Godó*: “Debochavam dele na cara. Sem dó?!” (BLOCH, 1983, p. 3), Francisco Mignone compõe a primeira peça do coro em dó maior, e da a entender ter a intenção de fazer relação da nota dó com o apelo ‘tem dó’ entoado ainda no início da peça, cc. 16.2.2-19.1.1. A melodia é toda construída em motivo escalar e arpejos. Recursos de composição como paralelismo, cromatismo e ornamento através de notas agregadas, que aparecem na partitura, são

³ C. abreviação de compasso. Cc. abreviação de compassos.

características comuns da música nacionalista, podendo ser encontrados também em obras de outros compositores como Villa-Lobos e Claudio Santoro.

Prevalece o motivo encontrado nos cc. 44.2-46, aparecendo diversas vezes com variações. O motivo constituído de, duas colcheias semínima duas colcheias e mínima, entoado na altura do dó quatro, favorece a interpretação das gargalhadas do coro indicadas na partitura e no libreto. É importante ressaltar a linha da segunda voz nos cc. 82.2-88.1, quando acontece o movimento escalar descendente com cromatismos. Uma alternativa de preparação do coro para este trecho é começar o aprendizado com o naipe da segunda voz, em um andamento mais lento que seja cômodo para o grupo e, até mesmo, fazer uso de variações rítmicas ou notas dobradas, auxiliando a memorização do trecho.

As mudanças de textura ao longo da peça, de uníssono para duas vozes, e no c. 59.2 para três vozes, conduzem naturalmente a um crescendo. A entrada de uma terceira voz, precisamente nas gargalhadas, ajuda a interpretação dando um sentido de maior quantidade de crianças e de euforia. O contraste de *forte* para *piano* nos cc. 74.2-82.1 também auxilia a interpretação cênica e, a seguir, a entrada do piano em semicolcheias no registro *mezzo agudo*, sugere movimento dos coristas no palco.

No trecho final onde aparece indicação de andamento *mais devagar*, o compositor repete a fórmula de contraste *forte* para *piano*. Neste ponto, Mignone dá a impressão de querer deixar uma mensagem para as crianças do coro quando destaca, através das figuras semínima e mínima, a afirmativa *Ele só sabe ser bom!* Cc. 89-92. A *coda* reforça o senso de responsabilidade moral do autor através da utilização de duas pequenas palavras *Bem bom!*, cc. 93-98, entoada três vezes com indicação de dinâmica decrescente, para encerrar com duas *fermatas* em *pianíssimo*, como se houvesse a intenção que esta mensagem repercutisse.

Sobre os ensaios: o regente

O cargo de regente demanda capacidade de liderança e domínio técnico musical. Ao se pensar em coral infantil, certas particularidades devem ser acrescentadas, especialmente no que diz respeito ao trato com crianças e com a sensibilidade e a subjetividade de cada corista. Só assim é possível inspirar confiança e fazer brotar nos pequenos suas potenciais faculdades artísticas, conduzindo-os a se expressarem musicalmente.

Levando-se em consideração que os coros, tanto estão presentes em muitos âmbitos da sociedade, abrangendo todas as classes sociais, com formações em empresas, igrejas, escolas etc., vale destacar que muitos cantores de grupos corais têm em seus regentes a única fonte de

conhecimento musical, e isso vale tanto para coros formados por adultos quanto por crianças. Sendo assim podemos considerar que o ofício de professor deve ser somado ao cargo de regente. O maestro norte americano Henry Leck vai mais além quando diz que “todo ensaio é uma aula de musicalização e todo regente é um professor – mesmo quando em frente da Filarmônica de Nova Iorque ou do Coro Tabernáculo dos Mormons” (LECK⁴, 2009, p. 166). Vários outros teóricos reforçam essa visão: Kodály (1882-1967), Prueter (2010), Rheinboldt (2014), Samuel Kerr (2006), Souza (2003), Gisele Cruz (2003), só para citar alguns.

Ao voltar a atenção para a construção de uma performance de coro infantil, é possível afirmar que o tempo que o regente irá dedicar ao estudo, análise da peça e em planejamento de ensaios lúdicos, será decisivo para o bom aproveitamento do trabalho de todo o grupo, por conseguinte, para o resultado final. Segundo Leck, a compreensão da peça influencia diretamente na interpretação, o regente enfatiza ainda a importância do estudo aprofundado da obra.

Para interpretar bem uma música, ela precisa ser compreendida internamente. Proporcione a seus cantores a possibilidade de entender música harmônica e estruturalmente. É imperativo que o regente invista seu tempo na análise harmônica e formal de uma obra para poder compartilhar as ideias principais com seus coristas (LECK, 2009, p. 4.)

O maestro Samuel Kerr, por sua vez, sintetiza suas preocupações abordando planejamentos e técnicas inflexíveis e sugere que o regente busque diversos procedimentos, sempre atento às reações do grupo (KERR, 2006). Na mesma direção, Gisele Cruz também discorre sobre o planejamento e sua flexibilidade: “A principal função do planejamento é dar segurança ao regente. Não é um código de leis que deve ser cumprido à risca. É na verdade um roteiro onde podem ser conferidos o começo, o meio e o fim do ensaio” (CRUZ, 2003, p. 112).

Pegando emprestado o termo ‘diversos procedimentos’, cabe agora organiza-los de forma sequencial a fim de que tenham coerência e conexão entre si. A montagem cuidadosa dessa sequência de procedimentos é defendida pela pesquisadora Louise Clemente com o nome de sequência didática (CLEMENTE, 2014). Um recurso alternativo que pode ajudar neste momento do planejamento, pode ser encontrado numa série de perguntas sugeridas pela pesquisadora Cecília Cavalieri França:

O que faz o diferencial em uma performance? Que qualidades musicais é preciso buscar? O domínio técnico [...] a fluência, a consistência? As sutis variações de andamento e intensidade, a definição do fraseado, a valorização das cadências e

⁴ LECK, 2009: tradução nossa.

pontos culminantes, a coerência estrutural, a caracterização estilística? A expressividade elegante ou arrematadora, a entrega pessoal, o compartilhar das nossas construções simbólicas de uma maneira sincera e criativa? (FRANÇA, 2004, p. 46.)

Construção coletiva da performance: participação ativa do coro

Apesar de a liderança ser inquestionavelmente centrada no regente, o processo de construção da performance pode ser coletivo. Neste caso, por se tratar de uma obra que exige dos coristas uma atuação dramática, sugerimos participação dos coristas na elaboração de uma interpretação. O processo criativo de cada uma juntamente com as tomadas de decisões realizadas conjuntamente pelo grupo trará espontaneidade, autenticidade e segurança diante de tamanho desafio. Cabem aqui as palavras da maestrina Ceição de Barros Barreto, que traçou uma trajetória de muita produtividade na história do canto coral brasileiro, embora ela não estivesse se referindo a nenhuma peça coral especificamente:

Em toda produção de arte, há um componente emocional. Arte é sentimento socializado, depurado no convívio humano para acentuação das melhores qualidades da vida. O corista compreenderá que tem no canto alguma coisa a exprimir, a comunicar, quando canta. Ele não entoia apenas as notas, nem repete palavras inconscientemente. Aprende a sentir, a interpretar e transmitir, por meio do canto (BARRETO, 1973, p. 118.)

Para corroborar essa tomada de decisão, podemos citar o maestro Samuel Kerr que defende a participação do corista na construção da performance, tornando assim cada corista um coautor na elaboração de uma interpretação: “Cantar em coral é participar da sua construção e desenvolver essa participação é pertinente e esperado... Portanto, o cantor pode e deve participar” (KERR, 2006, p. 208).

Henry Leck também é entusiasta dessa postura, sugere inclusive um roteiro para que esse processo coletivo seja construído a partir da reflexão de regente e corista:

- Discuta a ideia do texto para cada peça de música. É sobre o que? Onde é isso? Quando? Como ela te faz sentir? Onde é o clímax da peça? Quais imagens são evocadas pela combinação de texto e melodia? Como são os elementos usados para criar o clima que é apropriado para este texto? Trabalhe através do seguinte processo de pensamento com seus cantores.
 - Apresente uma série de imagens para cada peça de música e peça aos estudantes para identificar uma imagem específica. Escreva uma frase no início de cada pauta descrevendo uma conexão pessoal com a música.
 - Peça aos seus cantores para pensar sobre cada peça musical como uma cena. Que cena eles visualizariam?
 - O que te motiva em cada cena?
 - Se ponha na cena. Você pode ver todos os detalhes, se incluindo?
- Leia as palavras em voz alta (LECK, 2009, p. 119.)

Considerações finais

As motivações para este trabalho surgiram da pouca bibliografia sobre o tema na língua portuguesa e o desafio que é para o coro cantar e atuar com espontaneidade.

Embora a formação coral aqui estudada seja especificamente infantil, o presente artigo defende uma construção coletiva no processo de criação da performance, ou seja, que o coro também tome parte na construção da interpretação da peça em questão. Desta forma, cada corista se torna coautor da performance, fazendo com que cada integrante do grupo tenha mais segurança e possa melhor acessar sua capacidade de comunicação musical.

Referências

A TARDE. Entrevista com Renato Aragão em 25 de novembro de 2015. <<http://atarde.uol.com.br/cinema/noticias/1729070-renato-aragao-vai-filmar-os-saltimbancos-trapalhoes-2>>. Acesso em: 9 jan 2016.

ALBERNAZ, Pedro Luiz Mangabeira. *BMHV – Banco de Memória e Histórias de Vida da EPM/UNIFESP*. Universidade Federal de São Paulo, Escola Paulista de Medicina. Centro de História e Filosofia das Ciências da Saúde – CEHFI. São Paulo. <<http://www2.unifesp.br/centros/cehfi/bmhv/index.php/entrevistas-do-projeto-75x75/128-pedro-luiz-mangabeira-albernaz>> Acessado em 07 de janeiro de 2016.

BARRETO, Ceição de Barros. *Canto Coral: organização e técnica de coro*. Rio de Janeiro, Petrópolis. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1973.

BLOCH, Pedro. *Godó, o bolo alegre*. São Paulo: Ed. Moderna, 1983.

BONA, Rafael Jose. Comunicação e Educação: propostas educativas a partir do cinema d’Os Trapalhões. *Comunicacion e Derechos Humanos. Razón y Palabra: primera revista electrónica en América Latina especializada em Comunicación*. México, 2012. <http://www.razonypalabra.org.mx/N/N81/V81/16_Bona_V81.pdf>. Acesso em: 12 de out. 2014.

CLEMENTE, Louise. *Estratégias didáticas no canto coral: estudo multicaso em três corais universitários da região do Vale do Itajaí*. Dissertação de Mestrado. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes. Florianópolis, 2014.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Chico Bororó Mignone. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v.42, p.11-29, 1997.

CRUZ, Gisele. *Canto, Canção, Cantoria: como montar um coral infantil*. São Paulo: SESC Consolação, 2003.

FRANÇA, Cecília Cavalieri. Dizer o indizível?: considerações sobre a avaliação da performance instrumental de vestibulandos e graduandos em música. *Per Musi*, Revista Acadêmica de Música, n. 10, jul-dez 2004.

- HARTKOPF, Alessandra Lucas Lopes. *Ópera brasileira nos séculos XX e XXI: de 1950 a 2008*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2010.
- KIEFER, Bruno. *Mignone vida e obra*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1983.
- LAKSCHEVITZ, Eduardo. *Ensaio, olhares sobre a música coral brasileira*. Rio de Janeiro: Centro de Estudos de Música Coral, 2006.
- LECK, Henry H. *Creating artistry through excellence*. Wisconsin, USA. Hal Leonard Corporation, 2009.
- MARIZ, Vasco. *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- MARTINS, José Eduardo. O anjo e suas metas-morfozes. *Revista Instituto de Estudos Brasileiros*. São Paulo, v.42, p.31-42, 1997.
- MILLER, Cristiane e FIAMINGHI, Luiz Henrique. *Coro cênico: conceito e discussões*. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes – CEART. Florianópolis, 2013. <http://www.ceart.udesc.br/ppgmus/teses_dissertacoes/cristiane_muller.pdf> Acessado em 05 de janeiro de 2016.
- NAZARETH, Carlos Augusto. *O teatro infantil na cena do mundo*. Vertente Cultural Teatro Infantil, 2006. <<http://vertenteculturalteatroinfantil.blogspot.com.br/2006/12/o-teatro-infantil.html>>. Acesso em: 08 set. 15.
- PRUETER, Priscilla Battini. O ensaio coral sob a perspectiva da performance musical: abordagens metodológicas, planejamento e aplicação de técnicas e estratégias de ensaio junto a corais amadores. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Paraná, Departamento de Artes. Curitiba, 2010.
- RABELO, Adriano de Paula. *Chico Buarque e o teatro*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, 1999. <<http://www.gedm.ifcs.ufrj.br/upload/textos/14.pdf>>. Acesso em 12 de out. 2014.
- SOUZA, Christine Veras de. *O Show deve continuar: o gênero musical no cinema*. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2005. Disponível em: <<http://www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/VPQZ-73QQU9>>. Acesso em: 08 set. 2015.
- STEMPEL, Larry. *Showtime: a history of the Broadway musical theater*. Editora: Nova Iorque. N. Y. Norton, 2010.
- VASCONCELOS, Laércia Abreu. Interpretações Analítico-Comportamentais de Histórias Infantis para Utilização Lúdico-Educativas. Humanidades em foco. *Revista de Ciência, Educação e Cultura*, Ano 3, No 5. Goiás, 2005. <<http://www.ifg.edu.br/humanidades/index.php/revista-no-5/174>> Acesso em: 12 out 2014.