

## O coro cênico como ferramenta de musicalização de licenciandos em teatro

### Comunicação

Marcelo Alves Brazil  
Universidade Federal de Sergipe  
brazilmar@academico.ufs.br

**Resumo:** Esta reflexão acerca das possibilidades pedagógicas de um coro cênico em um curso de Licenciatura em Teatro é fruto da pesquisa de Pós-doutorado em andamento no Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Bahia intitulada *O coro cênico como ferramenta pedagógica em cursos de licenciatura em teatro: critérios para a elaboração de um repertório* iniciada em janeiro de 2022. A pesquisa, de caráter teórico-prática, visa não só fundamentar o aspecto pedagógico de um coro cênico como embasar a criação de um repertório coral direcionado para esta modalidade de prática artística. Baseado no estudo bibliográfico inicial e em pesquisa aplicada de forma online, está sendo construído um conjunto de arranjos direcionados para um coro cênico amador. Aspectos como a escuta, o canto e a improvisação são pensados, neste texto, como possíveis bases para os processos de aprendizagem de habilidades musicais por estudantes de teatro e servem de base para a criação dos arranjos.

**Palavras-chave:** Coro Cênico; Pedagogia Musical; Licenciatura em Teatro.

### Introdução

A frutífera convivência do teatro com a música é fato notório ao longo da história e perpassa uma vasta gama de possibilidades que inclui a trilha sonora, os efeitos sonoros, o canto em cena, fundamentos da técnica vocal e, entre outros aspectos, o ensino de rudimentos musicais na formação de alunos de teatro (licenciatura ou bacharelado). Dentre as diversas formas de aplicação desta última possibilidade, o ensino de música, o coro pode se configurar como uma ferramenta efetiva e flexível que, inclusive, já vem sendo utilizada em alguns espaços educacionais de teatro.

Este trabalho, relacionado com a pesquisa em nível de Pós-doutorado em andamento no Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Federal da Bahia, intitulada *O coro cênico como ferramenta pedagógica em cursos de licenciatura em teatro: critérios para a elaboração de um repertório*, busca discutir as possibilidades pedagógicas de um coro cênico dentro de um curso de licenciatura em teatro.



Certamente a participação em um coro cênico como parte integrante da formação de professores de teatro poderá agregar alguns acréscimos na sua formação específica, em aspectos da técnica vocal, expressão vocal e corporal, entre outras. Mas será que podemos pensar que elementos musicais também podem ser importantes para a formação de um professor-ator-diretor?

Pensar as possibilidades de ensino-aprendizagem de música de um coro cênico para discentes de um curso de licenciatura em teatro a partir do pressuposto que existem três elementos fundamentais neste processo que são a habilidade de escuta, o uso da voz e o fazer criativo, nos permite traçar um caminho que, de certa forma, revela estratégias que poderão ser implementadas e até conduzir possibilidades de repertório como facilitadoras do processo. Dentre as alternativas, está a criação de arranjos corais direcionados para um público amador e com vistas à geração de performances cênico-musicais.

### **Professor de teatro precisa saber música?**

Respondendo a esta pergunta de forma rápida e rasa, é possível afirmar que não, afinal de contas se já existem conhecidas dificuldades para que os(as) discentes dos cursos de licenciatura em teatro completem a sua formação de maneira satisfatória contemplando os elementos obrigatórios de seus currículos básicos, esperar que eles obtenham ainda outras habilidades é, talvez, exigir um pouco além do esperado. Mas também é possível seguir um dito popular que afirma que “saber não ocupa espaço” e acreditar que outras habilidades, incluindo as musicais, podem ser muito significativas para os futuros docentes de teatro. Rafael A. dos Santos (2019, p. 29), por exemplo, sugere que todo ator e professor de teatro em formação deveria ter habilidades em três fundamentos musicais: ser familiarizado com pelo menos um instrumento musical, ter noções básicas de canto e conhecer o básico da teoria musical para poder fazer a devida apreciação de uma obra.

O professor do curso de Teatro da USP, Fábio Cintra, sugere que

O ator deve considerar como atividades cotidianas de seu ofício, entre muitas outras, o estudo das bases físicas do funcionamento da voz; o treinamento da memória rítmica muscular, através da qual se pode chegar a um corpo musicalizado; a prática musical através do canto e, se possível, de um instrumento; a prática da dança e, finalmente, a pesquisa, conformando o que poderíamos nomear uma técnica para que adquira a autonomia de



encontrar seus caminhos para o desenvolvimento da musicalidade de sua atuação vocal. (CINTRA, 2007, p.48)

Embora algumas matrizes curriculares possam propor algo da área de música como componentes obrigatórios, é mais comum que temas como Sonoplastia ou Trilha sonora sejam ofertados como disciplinas optativas, ficando o ensino das habilidades musicais restrito às atividades de extensão que, muitas vezes, acabam não acolhendo os(as) discentes por conta dos horários em que são ofertadas. Em uma instituição onde os(as) discentes estudam à noite, por exemplo, as atividades de extensão acabam coincidindo com os turnos de trabalho e/ou estágio e isto dificulta a participação.

### **O coro como espaço de escuta**

A internet, sem dúvidas, revolucionou o mundo em relação à forma como escutamos música, como enxergamos o cotidiano à nossa volta, como nos comunicamos e até como nos relacionamos com os outros. Em relação à música, a possibilidade de ouvir canções do mundo todo tendo apenas um celular na mão nos coloca muito distantes da realidade de 60 ou 70 anos atrás onde estávamos limitados ao rádio, à televisão e aos discos, certamente para os mais privilegiados. O rádio impunha a sua limitação técnica e geográfica, assim como a televisão, embora o primeiro pudesse oferecer uma gama bem maior de opções. Os discos e fitas cassete impunham a sua limitação pelo custo e pela maior ou menor facilidade em conseguir adquirir os títulos. Ruy Castro, por exemplo, ao descrever os movimentos musicais que originaram a Bossa Nova, cita a importância das lojas especializadas existentes no Rio de Janeiro nos anos 1950:

A Murray era a melhor importadora de discos da cidade, mas poucos tinham dinheiro para comprar os novos LPs americanos de dez polegadas. A maioria ia lá para trocar ideias ou 78s, tendo como trilha sonora, grátis, as novidades que chegavam à loja, colocadas para tocar por dois vendedores igualmente *jazzmaníacos*, Jonas e Acyr. Enquanto os frequentadores tomavam partido por estilos de jazz, a Murray tomava prejuízo porque, na maior parte do tempo, os clientes de verdade — os que compravam discos — não conseguiam chegar ao balcão, nem atrair a atenção dos vendedores. (CASTRO, 1990, p. 55)



No entanto, é muito curioso perceber que, apesar de toda a facilidade de acesso à produção musical de praticamente o mundo todo, é fácil constatar que poucas pessoas desfrutam desta possibilidade e se contentam em ouvir coisas já conhecidas ou aquilo que as plataformas de música sugerem através de seus algoritmos. Sites que disponibilizam estações de rádio do mundo todo via *streaming*, como o *Radio Garden*<sup>1</sup> por exemplo, são pouco conhecidos para a maioria das pessoas. Na plataforma *Youtube* é possível encontrar gravações raras de artistas renomados, mas a quantidade de audições/visualizações é irrisória diante de gravações ou clipes de artistas atuais da música *pop* nacional.

Em pesquisa *on-line* realizada com os(as) discentes do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal de Sergipe (UFS) para esta investigação, foi curioso perceber que o percentual de respondentes que afirmou ter interesse em participar de um coral (59,5%) é bem próximo do percentual que afirmou já ter assistido a um coral ao vivo (56,8%). Podemos retomar a ideia de que as pessoas costumam gostar e fruir aquilo que já conhecem ou do que, de certa forma, é imposto a elas.

Murray Schafer aborda esta questão no seu texto *O compositor em sala de aula* e afirma o caráter libertador de uma audição mais ampla:

Uma vez, alguém disse que as duas coisas mais importantes para desenvolver o gosto são: sensibilidade e inteligência. Eu não concordo; diria que são curiosidade e coragem. Curiosidade para procurar o novo e o escondido, coragem para desenvolver seus próprios gostos sem considerar o que os outros podem pensar ou dizer. Quem se arrisca a ser ridicularizado pelos seus gostos individuais em música (e isso vai acontecer) demonstra coragem. As pessoas que gostam de coisas só porque é um costume social chamamos de *snoobs*. Ouvir música é uma experiência profundamente pessoal, e hoje, com a sociedade caminhando para o convencional e uniforme, é realmente corajoso descobrir que você é um indivíduo com uma mente e gostos individuais em arte. Ouvir música cuidadosamente vai ajudá-lo a descobrir como você é único. (SCHAFER, 1991, p. 24)

Uma atividade coral pode, de alguma forma, se tornar parte deste processo de exploração do novo e ser um caminho para o desenvolvimento da audição do espaço sonoro à nossa volta. Em relação ao repertório, o regente tem a possibilidade de explorar novos ritmos, outras línguas, outros compositores e estilos. Embora seja saudável que o gosto dos

---

<sup>1</sup> Disponível em <http://radio.garden>



coralistas seja levado em conta nas escolhas, ir um pouco além disso pode ser saudável e desafiador. E, dessa forma, o desconhecido passa a ser conhecido e, como já vimos, pode vir a ser incluído nas práticas de audição dos participantes.

Para Susana Igaya,

O repertório, nesta perspectiva, é sem dúvida um elemento central da constituição da identidade do grupo e do regente, e se por um lado carrega as experiências individuais de seus participantes que querem reconhecer suas contribuições e seus gostos na atividade coral de que participam, por outro lado devemos perceber o potencial transformador incluído na atividade de escutar, experimentar e apresentar novos repertórios, como atitude de construção da identidade e como atitude de abertura para o outro, representado pelos repertórios desconhecidos e incorporados. (IGAYA, 2007, p.2)

O treinamento de ouvir o que acontece a sua volta é uma habilidade absolutamente necessária para um coralista pois disto dependem elementos fundamentais como a afinação e o timbre de um grupo. É preciso ouvir para cantar em grupo e desfrutar do prazer de participar de uma atividade musical coletiva. Mesmo sem um embasamento teórico aprofundado, as habilidades de percepção rítmica, melódica e harmônica são naturalmente desenvolvidas. Em um coro cênico que, muitas vezes, se movimenta pelo palco, estas habilidades podem ser ainda mais exigidas e desenvolvidas pois, em diversos momentos, os cantores poderão estar cantando entre outras vozes distintas das suas, ou seja, sem a preocupação de uma organização em naipes.

Segundo Marcello Teles e Vânia Malagutti,

O cantor que participa de um coro cênico, para desempenhar sua função de coralista em cena, precisa desenvolver alguns elementos, como: (1) percepção de espaço e visão periférica, para movimentação em palco, para preencher espaços vazios ou compor algum elemento cênico; (2) desenvolvimento auditivo mais aguçado, por não estar sempre com um cantor do mesmo naipe ao lado ou por perto, como nos coros tradicionais; (3) desenvolver a sensação de pulso, para sanar a ausência do regente, principalmente quando a música pede alteração de andamento, fermatas, pausas e entradas, nas quais o naipe deve se olhar, respirar junto e ter firmeza na entrada e (4) desenvolver a respiração para cantar em movimento e posições menos tradicionais, sem prejudicar a afinação e a emissão vocal. (TELES; MALAGUTTI, 2021, p. 10)



No questionário aplicado para esta pesquisa, algumas questões buscaram investigar os hábitos musicais dos(as) discentes e algumas informações sobre a escuta puderam ser constatadas. Na questão “Qual a sua relação com a música” onde as alternativas eram pré-definidas, 37,8% dos(das) respondentes afirmaram que gostam de cantar junto quando escutam música enquanto 13,5% afirmaram que gostam de escutar e dançar. Somadas, estas respostas nos apontam que pouco mais de 50% dos(as) discentes possuem uma reação ativa na prática da escuta dos pontos de vista vocal e corporal e isto pode ser um bom indicativo para um envolvimento em um coro cênico.

Na questão que buscava investigar alguns conhecimentos/hábitos musicais, foram listados(as) doze compositores(as) para que os(as) discentes indicassem aqueles(as) que conheciam. Não ocorreram surpresas nos(as) artistas mais votados(as), mas, curiosamente, um dos compositores escolhidos para a criação de arranjos nesta pesquisa figurou como o menos conhecido entre todos. Apenas 18,9% afirmaram conhecer Itamar Assumpção, artista ligado ao movimento Vanguarda Paulista que ocorreu nos anos 1980. De alguma forma, a escolha está acertada pois um dos objetivos de um coro musical é a ampliação do universo de escuta, como já discutido anteriormente.

## **O canto no teatro**

A voz é, talvez, uma das ferramentas mais exploradas nessas duas formas de fazer artístico: o teatro e o coral. E, em ambas, o caráter expressivo é um elemento fundamental para que a mensagem de texto possa ser dinamizada e carregada dos demais elementos que farão com ela seja compreendida na sua totalidade. Não é à toa que algumas instituições de ensino de teatro utilizam o termo Expressão Vocal ao invés de Técnica Vocal para os componentes curriculares que abordam o tema.

A prática do canto é considerada como relevante ferramenta para o desenvolvimento da voz no teatro e muitos autores destacam isto em seus escritos como, por exemplo, Stanislavski (2009, p. 210) que afirma: “Que bom seria se os professores de canto ensinassem simultaneamente a dicção, e se os professores de dicção ensinassem canto!”.

Moira L’Abbate realizou um detalhado estudo sobre o uso do canto no treinamento de atores e afirmou:



A principal conclusão desta pesquisa é a descoberta de que tentar corrigir ou melhorar a voz do ator é improdutivo, pode inibi-lo ou tornar sua interpretação monótona. Para mudar a voz, o indivíduo precisa superar mudanças internas (físicas e principalmente emocionais), porque a linguagem não é uma mera ferramenta, a linguagem é o local onde o ser humano habita, o meio pelo qual se conecta com os outros. Muito mais interessante é ajudá-lo a explorar a própria voz descobrindo novas maneiras de utilizá-la. O canto pode ser um dos caminhos para essa descoberta. (L'ABBATE, 2014, p. 72)

Mas, voltando ao aspecto da possibilidade de aquisição de conhecimentos e habilidades musicais por parte dos(as) discentes de teatro em uma atividade de canto, é possível recorrer, inicialmente, aos métodos ativos de musicalização que priorizam o canto como ferramenta de musicalização, com destaque para o trabalho de Zoltán Kodály. De acordo com a Professora Marisa Fonterrada,

A meta de Kodály era ensinar o espírito do canto para todas as pessoas, por meio de um eficiente programa de alfabetização musical; a ideia era trazer a música para o cotidiano, fazê-la presente nos lares e nas atividades de lazer. Na proposta, pensada para uma larga aplicação do método em todas as escolas dos países, ele pretendia educar o público para a música de concerto. O grande interesse de Kodály era proporcionar o enriquecimento da vida, valorizando os aspectos criativos e humanos, pela prática musical. Proporcionar alfabetização musical para todos era o primeiro passo em direção a esse ideal. (...) A ênfase era colocada no canto em grupo e o material utilizado, canções folclóricas e nacionalistas. (FONTEERRADA, 2008, p.155)

É possível perceber na fala supracitada de Fonterrada (2008) que existia, na proposta de Kodály, também uma preocupação com a ampliação do repertório de escuta do público.

L'Abbate (2014) elenca diversas habilidades musicais que puderam ser adquiridas por atores durante sua pesquisa sobre o tema, destacando também aspectos da escuta.

Do ponto de vista musical, houve melhora na afinação melódica (mesmo para aqueles que se consideravam desafinados ou inaptos para cantar). Na percepção rítmica e melódica muitos reconheceram que sua maneira de ouvir mudou. Passaram a escutar de maneira mais atenta e crítica os sons ao seu redor (cantados, falados, instrumentais, ruídos). Começaram a ouvir a própria voz de outra maneira e também a voz dos outros (cantada e falada). Conheceram um novo repertório que nunca tinham ouvido antes (Canto Gregoriano, Handel, Mozart) e isso fez com que pudessem cantar melhor as melodias conhecidas. (L'ABBATE, 2014, p. 74)



É possível agregar ainda a esta reflexão que muitos atores ou futuros professores de teatro consideram importante o desenvolvimento da habilidade do canto como ferramenta de trabalho, podendo esta ser, inclusive, motivo de maiores oportunidades de trabalho.

No questionário realizado entre discentes de teatro da UFS para esta pesquisa, 100% dos respondentes afirmaram que gostariam de aprender a cantar enquanto 91,9% afirmaram considerar importante para um profissional de teatro possuir a habilidade do canto. Apesar disto, apenas 73% responderam de forma afirmativa ao serem questionados se gostariam de participar de um coro cênico do Departamento de Teatro. No entanto, é possível atribuir essa diferença a questões de horário, por exemplo, pois o curso é noturno e muitos(as) discentes trabalham no horário comercial, ficando impedidos(as) de participar de outras atividades. Esta suposição pode ser respaldada pelos 24,3% que assinalaram “Talvez” na questão citada. Apenas um respondente afirmou não ter interesse em participar de tal atividade.

### **Criação e improvisação**

A criação em processos coletivos será tratada aqui como um resultado gerado por atividades e exercícios que priorizem a improvisação como elemento fundamental. Diferente dos processos composicionais que, na maioria das vezes, demandam uma intencionalidade, a improvisação como processo criativo prioriza a prática e a experimentação.

Este terceiro elemento a ser abordado nesta reflexão, a improvisação, nos remete tanto à música, em seus diversos estilos que fazem uso deste recurso, quanto ao teatro como, por exemplo, no trabalho de Keith Johnstone, professor e diretor inglês mundialmente conhecido, autor do sistema *Impro* que, através de conceitos e jogos, utiliza a improvisação não só como elemento de formação do ator, mas também como processo criativo. “O nome *Impro* é uma referência ao título do livro de Johnstone, publicado em 1979, *Impro: improvisation and the theatre*” (HORTA; MUNIZ, 2015, p. 49). Na educação musical, a improvisação se fará presente nas propostas da segunda geração de educadores musicais, como acontece no trabalho de George Self (FONTERRADA, 2008, p. 181).

Ao pensarmos nas possibilidades de um coro cênico como ferramenta de ensino de elementos musicais em um curso de teatro, é possível imaginar que a improvisação pode acontecer e ser praticada de diversas formas: nos gestos, na interpretação, nas intervenções



faladas ou sonoras (ruídos) e, certamente, no canto. É difícil imaginar que possa haver uma partitura para coro cênico que dê conta de suprir todos os elementos de uma determinada performance cênico-musical e, inclusive, os arranjos conhecidos de autores como Damiano Cozzella, Samuel Kerr ou Marcos Leite que foram concebidos com essa proposta trazem apenas algumas poucas indicações que sugerem possibilidades cênicas.

Diante disso, é possível supor que grande parte da construção de uma performance coral de caráter cênico possa advir de um trabalho que pode envolver a direção cênica, a musical, a dramaturgia e, certamente, os exercícios de improvisação teatrais e musicais. Em atividades de caráter pedagógico é, inclusive, desejável que exercícios e jogos dessa natureza estejam presentes pois fazem parte da formação tanto do músico-cantor quanto do ator-professor.

Cintra (2007) destaca o papel da improvisação nestes processos pedagógicos:

A improvisação é, dentre as práticas musicais, a que mais se relaciona com os procedimentos de aprendizado e criação do ator, por sua natureza ligada ao aqui-agora, assim como a do jogo teatral. A improvisação musical pode atuar tanto como prática didática para a apropriação de conceitos musicais (dos básicos aos mais avançados), como para a experimentação e a criação musical. Na relação com o trabalho do ator, pode-se chegar a elaborar atividades que intertroquem características comuns ao jogo de improvisação teatral e o musical, estabelecendo-se um campo de interseções extremamente rico, no qual a abordagem musical pode vir a transformar-se em instrumento importante para a criação. (CINTRA, 2007, p. 48)

A escrita coral tradicional impõe uma série de regras e limitações, muitas vezes impostas pelas indicações existentes nas partituras e outras pela própria tradição de timbre e entonação vocal. Os coros que se aproximam de um repertório mais ligado à música popular e exploram possibilidades cênicas desfrutam de uma certa liberdade que, dependendo da proposta de trabalho, pode até se aproximar de um trabalho colaborativo de criação onde elementos surgidos nos exercícios de improvisação podem ser incorporados ao formato final da performance a ser apresentada.

Sobre a questão timbrística, Marcos Leite, um dos precursores do que chamamos de coro cênico no Brasil, afirma

Talvez o maior de todos os equívocos cometidos na transposição da técnica do bel canto para o coral brasileiro seja a deformação da sonoridade original



numa sonoridade "doce e aveludada", compreendida como "nobre" ou ainda "aquela que não machuca as cordas vocais". Esta técnica está associada a um padrão estético pertencente a uma outra cultura e a uma outra época. É importante que o regente esteja aberto para a sonoridade que naturalmente o grupo já apresenta. (LEITE, 1995, p. 5)

Heitor Oliveira (2014, p. 75), ao descrever aspectos de uma experiência coral com discentes de Licenciatura em teatro, afirmou a sua "(...) identificação com uma prática artística na qual a improvisação a partir de elementos pré-definidos e composição de texturas sonoras são recorrentes: a música contemporânea." A música e a educação musical contemporâneas utilizam bastante os recursos de criação e improvisação coletivas que podem ser incluídos nas práticas corais de adultos e jovens, conforme relata Leila Vertamatti (2006).

## Conclusão

Esta reflexão buscou destacar as habilidades musicais que podem ser adquiridas por discentes de um curso de Licenciatura em Teatro através da prática coral, especialmente em um coro de caráter cênico. É possível perceber o quanto os três elementos básicos da educação musical tratados no texto estão interligados entre si e se retroalimentam em um processo de ensino-aprendizagem. Como exemplo, podemos perceber que os processos criativos podem se fortalecer na medida em que o universo de escuta se amplia e as habilidades de percepção e execução (vocal ou instrumental) se desenvolvem.

Para a sequência desta pesquisa, destaca-se a dificuldade em se pensar um formato adequado, principalmente em relação a exercícios e repertório, pois é um grupo que ainda será implantado na UFS. O projeto de extensão que contemplava essa proposta deveria ter sido iniciado em março de 2020 e foi suspenso em razão das medidas sanitárias impostas pela pandemia de COVID 19.

De qualquer forma, está sendo de grande valor o desenvolvimento deste estudo prévio que vem fundamentando uma construção mais sólida de uma nova proposta e a criação de um repertório que contempla os aspectos pedagógicos aqui discutidos. E se torna clara a importância de uma formação mais ampla, incluindo os conhecimentos musicais, para os(as) licenciandos(as) em teatro.



## Referências

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. Voz e musicalidade na formação do ator. *Sala Preta, [S. l.]*, v. 7, p. 47-50, 2007. DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v7i0p47-50. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57318>. Acesso em: 25 jul. 2022.

FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. *De tramas e fios: um ensaio sobre música e educação*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 2008.

HORTA, Diogo; MUNIZ, Mariana de Lima e. O Sistema Impro e a criação teatral. *Revista Aspas*, São Paulo, v. 5, n. 1, p. 47-59, 30 jun. 2015. Semestral. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/90166>. Acesso em: 4 out. 2022.

IGAYA, Suzana Cecília. Discutindo o repertório coral. In: ENCONTRO ANUAL DA ABEM, 16 e CONGRESSO REGIONAL DA ISME na América Latina – 2007, Campo Grande. *Anais*. Campo Grande: ABEM, 2007. Disponível em: [https://www.academia.edu/6638189/Discutindo\\_o\\_Repert%C3%B3rio\\_Coral](https://www.academia.edu/6638189/Discutindo_o_Repert%C3%B3rio_Coral). Acesso em: 01 ago. 2022

L'ABBATE, Moira. *A contribuição do canto para a voz falada do ator*. 2014. 79 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista - Unesp, São Paulo, 2014. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/111024/000797811.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em: 27 jul. 2022

LEITE, Marcos. *Arranjo vocal de MPB*. Curitiba: Conservatório de MPB, 1995.

OLIVEIRA, Heitor Martins. Práticas corais na formação vocal do professor de teatro. *Teatro: criação e construção de conhecimento*, Palmas, v. 2, n. 3, p. 70-78, dez. 2014. Semestral. Disponível em: <https://sistemas.uft.edu.br/periodicos/index.php/teatro3c/article/view/1213/8185>. Acesso em: 01 ago. 2022.

SANTOS, Rafael Alves dos. *A importância da música na formação do professor de teatro*. 2019. 31 f. TCC (Graduação) - Curso de Licenciatura em Teatro, Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/38447>. Acesso em: 25 jul. 2022.

SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991. Tradução de Marisa Trench de O. Fonterrada.



STANISLAVISKY, Constantin. *Manual do ator*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2009. 211 p.  
Tradução de: Jefferson Luiz Camargo.

TELES, Marcello; MALAGUTTI, Vania. Coral Unifesp: características e potencialidades de um coro cênico. In: CONGRESSO NACIONAL DA ABEM, 25., 2021, Londrina. *Anais [...]*. Londrina: ABEM, 2021. p. 1-12. Disponível em: [http://abemeducaomusical.com.br/anais\\_congresso/v4/papers/1130/public/1130-4069-1-PB.pdf](http://abemeducaomusical.com.br/anais_congresso/v4/papers/1130/public/1130-4069-1-PB.pdf). Acesso em: 01 ago. 2022.

VERTAMATTI, Leila Rosa Gonçalves. *Ampliando o repertório do coro infanto-juvenil: um estudo de repertório inserido numa nova estética*. 2006. 296 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Música, Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2006. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95134>. Acesso em: 28 jul. 2022.