

Reflexão sobre o ensino de canto para alunos de um curso de licenciatura em teatro

Maurício Machado Mangini (Faculdade Paulista de Artes, São Paulo, SP)
mauriciomangini@ig.com.br

Resumo: O objetivo do presente trabalho foi refletir sobre a finalidade do ensino de canto para alunos de um curso de licenciatura em teatro. Recorreu-se, então, a um levantamento bibliográfico e a uma breve descrição da experiência vivida pelo próprio autor, docente da área de Música. A partir disso, foi elaborada uma discussão sobre aspectos relevantes em relação ao uso da voz cantada pelo ator que também atue como arte-educador. Entre os resultados do estudo, destacou-se a utilização do ensino de canto como ferramenta para a educação musical dos alunos do curso em questão. Concluiu-se que o ensino de canto no contexto retratado vem a ser um processo ativo de desenvolvimento da expressão musical por meio da voz e da palavra.

Palavras-chave: Ensino de canto para atores; Práticas interdisciplinares em artes; Educação musical por meio da voz.

Reflection on teaching singing for students of a degree course in theater

Abstract: The aim of this study was to reflect on the purpose of teaching singing to future teacher teachers. A literature survey has been processed, oriented by the author's experience, a music professor, to propose a discussion of relevant aspects that regard the use of the singing voice by the actor who also works as an art educator. Among the results of the study, the highlight was the use of the teaching of singing as a music education tool for theatre students. The article concludes that teaching singing in the portrayed context is an active process for development of musical expression through voice and speech.

Keywords: Teaching singing for actors; Interdisciplinary practices in arts; Music education through voice.

1. Introdução

Desde 2004, leciono canto para os alunos do curso de Licenciatura em Teatro, em uma faculdade de artes na cidade de São Paulo. Ao longo desses oito anos de trabalho, pude constatar como é grande a preocupação desses alunos em utilizar corretamente o aparelho fonador, de forma a atingir os resultados almejados, sem prejuízos para sua saúde vocal.

Percebi que muitos deles chegavam às aulas com inúmeras dúvidas, falsas expectativas, conceitos errôneos e até mesmo preconceitos com relação ao estudo de canto. Por isso, sugeri que todos se submetessem às avaliações de um otorrinolaringologista e de um fonoaudiólogo. Assim, poderiam conhecer suas potencialidades e limitações vocais, realizando esse trabalho de forma crítica e consciente (PIRES e GUBERFAIN, 2005, p. 93).

A iniciativa de pesquisar com regularidade sobre a preparação vocal do ator – de modo geral – e a voz cantada no contexto cênico – em específico – ajudou-me a compreender que o trabalho junto aos alunos-atores não poderia se restringir à simples aplicação de técnicas de canto. Seria preciso sensibilizá-los musicalmente, também, de modo a promover um diálogo mais efetivo entre música e teatro.

Diante do exposto, o presente trabalho teve como objetivo refletir sobre a finalidade do ensino de canto para alunos de um curso de Licenciatura em Teatro.

Ao elaborar este artigo, levei em conta, sobretudo, a importância do intercâmbio entre as linguagens musical e teatral no âmbito do ensino superior de artes. Preocupei-me ainda em abordar a questão da demanda vocal à qual os alunos do curso de Licenciatura em Teatro estão expostos, já que muitos deles são atores e professores das redes pública e privada de ensino, nos níveis fundamental e médio. Por fim, reporto-me à escassa literatura existente em nosso país acerca da preparação vocal do ator, aspecto que também motivou a elaboração desta pesquisa.

2. Revisão da literatura

A fim de que o trabalho com a voz cantada não se torne uma atividade meramente mecânica, é necessário adotar uma abordagem que se fundamente na fisiologia do aparelho fonador, de forma a não prejudicar a saúde vocal do aluno. Esse estudo, quando bem orientado, pode trazer ganhos vocais – especialmente para o aluno-ator – tais como: uma voz potente e timbrada a partir do uso adequado das cavidades de ressonância, o fortalecimento muscular, a ampliação e a dosagem do suporte respiratório, bem como o desenvolvimento do alcance vocal (OLIVEIRA, 2004, p. 5).

O desenvolvimento da voz e da fala teatral por meio de um canto que traz em si a sonoridade, as entoações, o ritmo, o movimento e a expressão da fala nacional pode proporcionar resultados positivos para o ator brasileiro. Essa interessante e criativa proposta de trabalho vocal para o teatro, sugerida por LOPES (2007, p. 19-24), deve partir da pesquisa e do estudo do cancionário popular do Brasil. Na opinião da autora, um treinamento vocal com tais características, orientado de forma criteriosa e competente, possibilita ao ator brasileiro a identificação dos aspectos gerais da nacionalidade no processo de conhecimento da sonoridade corporal de sua voz, a localização da extensão natural de sua fala e a manipulação da plasticidade de seu instrumento vocal na riqueza sonora de seu idioma.

Quando praticado em grupo, o canto pode ser uma excelente ferramenta para o desenvolvimento da integração interpessoal, da motivação dos praticantes, da inclusão socio-cultural e da educação vocal e musical. É, assim, uma atividade de grande interesse educativo-musical, por suas possibilidades de utilização em diversos contextos, pelo baixo custo material e pela promoção do aprendizado musical por meio do uso da voz. A educação vocal pode ser útil às diversas dimensões do ensino de música, desde o desenvolvimento da percepção auditiva até a prática da composição. No entanto, o mero conhecimento musical e a prática pedagógica são insuficientes para um ensino de canto saudável e de boa qualidade. Sendo assim, o docente deve ter sólidos conhecimentos de técnica vocal, bem como de anatomia e fisiologia da voz (FUCCI AMATO, 2010, p. 40-41).

A educação vocal em grupo favorece, sobretudo, a desinibição. Ao acompanhar a realização dos exercícios pelas vozes dos colegas, o aluno conquista a segurança necessária para fazer diferentes usos da própria voz, sentindo-se plenamente integrado ao grupo. Para tanto, os exercícios introdutórios – aquecimento, sensibilização e motivação – e o encerramento das aulas devem ser vivenciados em conjunto. Com o passar do tempo, o professor poderá individualizar o trabalho, ainda no contexto grupal (ZARATIN, 2010, p. 63).

Dentre suas experiências como educador musical, SCHAFER (1991, p. 207-208) descreveu um trabalho com a voz humana, voltado para crianças e adultos. Nas atividades desenvolvidas, o autor contou apenas com os sons vocais produzidos pelos participantes. Esclareceu, porém, que tudo se desenrolou de modo vivo e enfático, o que propiciou a superação de inibições e o encontro da personalidade vocal de cada participante. Optou, assim, por não fazer uso do canto tradicional, com a intenção de utilizar o som vocal bruto, à moda dos aborígenes. Segundo ele, estes últimos não conhecem a diferença entre fala e canto, significado e sonoridade.

As diferenças entre fala e canto não se limitam a questões como a localização cerebral ou a configuração glótica próprias das respectivas formas de utilização da voz humana. Também são distintos os signos de cada uma dessas manifestações sonoras na comunicação do indivíduo, nos mais diversos contextos e estados psíquicos. A fala e o canto como formas de expressão das emoções por meio da voz apresentam diferentes ajustes fisiológicos, bem como estilos e intenções singulares (ANDRADA E SILVA e DUPRAT, 2010, p. 770).

O canto e a fala teatral como formas artísticas de utilização da voz se distinguem entre si, tanto quanto da fala cotidiana. Entretanto, o ator é capaz de criar com seu aparato vocal ritmos, melodias e inflexões que transformam seu texto em uma verdadeira e precisa partitura musical. A construção da voz e da fala por meio do canto se converte, assim, em uma forma de tratá-las teatralmente já que, no teatro, a fala se aproxima da música (LOPES, 2007, p. 20).

No que concerne à preparação vocal para a fala artística e para o canto, diferentes profissionais como o fonoaudiólogo e o professor de canto podem se incumbir dessa tarefa – separadamente ou em equipe, caso haja necessidade. O fonoaudiólogo, por exemplo, lança mão de sua prática clínica para orientar atores e cantores, a fim de que a voz falada e a voz cantada sejam produzidas sem esforço e sem prejuízo das estruturas do aparelho fonador (ANDRADA E SILVA, 2005, p. 92).

Cabe ao professor de canto subsidiar seus alunos no tocante aos diversos caminhos para a consolidação de uma técnica vocal. Cada aluno, entretanto, poderá intuir tal orientação técnica de forma diferente, embora esta contenha princípios gerais e comuns a todos. É importante, também, que o pedagogo vocal saiba reconhecer e valorizar as qualidades de seus alunos, de modo a obter um bom nível de resultado em relação a todos (OLIVEIRA LOPES, 2011, p. 57-58).

A expressão artística por meio da voz, contudo, não deve se restringir ao domínio de uma determinada técnica. O trabalho vocal implica uma consciência corporal capaz de libertar as emoções. Portanto, as possibilidades de uso artístico da voz dependem em grande parte do conhecimento que se tem sobre o corpo (BECKER, 2008, p. 35).

A voz e a palavra procedem do corpo, o que não nos permite conceber emoções e intelecto desvinculados dessa materialidade orgânica. Há uma dimensão imagética no som – e, portanto, na voz – que nos permite associá-lo à fonte que o produz, seja na fala ou no canto. Chegamos, então, a um conceito amplo de gestualidade, que compreende o movimento – gestualidade cinética – e o som – gestualidade acústica. Tal definição visa, sobretudo, superar uma dicotomia presente nas histórias do teatro e da música, segundo a qual o movimento está associado ao corpo e a voz, ao intelecto. “A voz como ato é produzida no corpo que abandona, para afetar outros corpos e retornar, eventualmente, através da escuta, ao corpo onde se gerou” (DAVINI, 2008, p. 313-14).

A via emocional pode, então, ser utilizada como estratégia para o trabalho vocal, tanto na busca da reprodução de determinadas emoções no corpo, quanto pelo exercício da imaginação que propicia o acesso a novas paisagens para a voz. Tudo isso, no entanto, deve ser conduzido pelo professor de forma atenta e cuidadosa (BACKES, 2010, p. 115).

Convém lembrar que a voz, como parte integrante do corpo humano, está sujeita a oscilações de ordem orgânica e emocional. Por esse motivo, o desenvolvimento da habilidade vocal para o canto pressupõe um treinamento técnico que propicie ao aprendiz a segurança necessária à execução musical. Mesmo assim, tal treinamento não deve ser tomado como única meta para a obtenção de um desempenho artístico satisfatório, pois a preocupação excessiva com a técnica vocal tende a gerar cantores pouco expressivos. O que importa, nesse sentido, é que o domínio técnico sobre a voz cantada esteja sempre a serviço da música (BRAGA, 2009, p. 19-20).

Um dos pontos-chave da obra e da prática pedagógica do educador musical canadense Raymond Murray Schafer é a confluência das artes. Trata-se de uma abordagem integrativa das diversas linguagens artísticas, sem que nenhuma delas tenha primazia sobre as outras. Dessa forma, ele pretende demonstrar que o homem tem condições de superar, por meio da arte, suas próprias fragmentações, desvelando maneiras saudáveis de integração, união e obtenção de sabedoria (FONTERRADA, 2011, 278-280).

A preparação vocal de atores para o canto pode ser uma interessante forma de intercâmbio entre cursos superiores da área de artes, tais como teatro e música. É uma oportunidade de trabalhar a voz em seus diferentes aspectos – fala e canto – como algo que emana de um corpo em movimento, o que, por sua vez, possibilita a expressão vocal (BOURSCHEID, 2011, p. 44).

Nesse sentido, RAMOS (2011, p. 1-21) relatou como o interesse de profissionais de diferentes linguagens artísticas pelo processo de preparação corporal e vocal do ator foi determinante para a criação de um curso de pós-graduação *Lato Sensu* – Especialização em Teatro Musicado – no Centro de Letras e Artes da UNIRIO. Tal iniciativa, segundo a autora, possibilitou a transformação das aulas de dança e alongamento do curso de interpretação, presentes no currículo do bacharelado em Artes Cênicas, em um laboratório de pesquisa. Ela explicou que as aulas enfatizam uma proposta corporal-vocal embasada na propriocepção e na expressividade do corpo, a fim de integrar o canto, a dança e a atuação.

CINTRA (2006, p. 87-91) afirmou que a música pode funcionar como uma forma particular de construção de conhecimento e de comunicação com o outro e com o mundo. Segundo o autor, ela nos proporciona a percepção, o registro e a análise dos contextos sonoros, assim como a articulação de formas de discurso possíveis apenas no âmbito das linguagens artísticas. Ele observou, no entanto, que o desenvolvimento de habilidades musicais – compor, tocar, cantar – exige uma pedagogia da escuta. Acrescentou, finalmente, que essa pedagogia da escuta é parte integrante da educação musical e pode ser extensiva à formação do ator.

Um exemplo de trabalho de musicalização do ator, apoiado sobre a pedagogia da escuta, é a prática do canto coral. O fato de essa atividade ser realizada em grupo aproxima bastante da natureza coletiva do fazer teatral. Seu instrumento de trabalho – a voz – é o mesmo que o do ator, se considerarmos que a música coral tem se baseia essencialmente na produção sonora do corpo humano. Essa atividade também oferece aos seus praticantes subsídios para a improvisação musical, o que vai de encontro a eventuais propostas de improvisação teatral. É necessário ressaltar, ainda, que tal ideia de coro envolve a integração das experiências musical e teatral, com vistas a uma atuação coral que se amplie para as ações corporais e vocais no espaço – aspectos fundamentais para a formação do ator (CINTRA, 2007, p. 49).

CASTILHO (2010, p. 4) concebeu a formação pedagógica do ator como um processo totalizante que engloba os aspectos elementares das várias linguagens artísticas. Conforme a autora, cada linguagem artística pode fornecer ao ator os elementos essenciais que contribuirão, de forma integrada, para sua formação contínua de intérprete. O estudo da música, por exemplo, não visa à formação de atores-músicos, mas de artistas múltiplos, dotados de sensibilidade ao tempo e possuidores de uma apurada percepção dos parâmetros sonoros e dos elementos estruturais da linguagem musical.

CASTILHO (2011, p. 3) propôs, então, uma pedagogia centrada em valores musicais para o jovem ator, a partir do estudo de seu corpo. A autora não se referiu a um processo de aquisição de habilidades como cantar ou tocar instrumentos, mas a um processo de apuro perceptivo, de acuidade de habilidades cognitivas – matemáticas, sensório-motoras, de linguagem, de memória, entre tantas outras.

3. Método

Para a elaboração da revisão da literatura, foram contemplados livros, monografias, dissertações, teses e artigos produzidos nos últimos 20 anos, relativos à pedagogia do

canto, à prática pedagógica interdisciplinar no âmbito do ensino superior de artes e à educação musical.

Na descrição da experiência, foram utilizadas informações tais como um resumo das atividades desenvolvidas nos últimos oito anos – práticas em sala de aula e processos de montagem de espetáculos – e algumas impressões dos alunos a respeito das disciplinas *Canto para o Ator I e II*, registradas em relatórios bimestrais solicitados pelo professor.

A partir da articulação entre teoria e prática, foi elaborada uma discussão sobre aspectos relevantes em relação ao uso da voz cantada pelo ator que também atue como arte-educador.

4. Breve descrição da experiência

Em 2004, fui convidado pelo coordenador do curso de Artes Cênicas – atualmente, Licenciatura em Teatro – da Faculdade Paulista de Artes – onde leciono desde 2003 – a ministrar uma disciplina intitulada *Canto para o Ator*, oferecida em dois semestres consecutivos.

Em *Canto para o Ator I*, propus atividades direcionadas para o trabalho vocal em grupo. Os conteúdos abordados na etapa inicial da disciplina foram: princípios de anatomia e fisiologia da voz, preparação corporal para o canto, técnica vocal para o canto e o desenvolvimento de um pequeno repertório de canções da música popular brasileira.

Em *Canto para o Ator II*, abri espaços para o trabalho vocal individualizado, ainda no contexto grupal. Para tanto, lancei mão de um pequeno repertório de canções extraídas de espetáculos musicais brasileiros, oferecendo oportunidades de solos para os alunos interessados. Foram também abordados conteúdos tais como os parâmetros do som, elementos da linguagem musical, princípios de interpretação em música e usos da voz cantada no contexto cênico.

Além de desenvolver atividades em sala de aula, nos últimos oito anos, pude participar mais diretamente de algumas montagens de espetáculos dos alunos. Tais processos em que a música e o canto se fizeram presentes exigiram uma preparação mais específica e cuidadosa. Dirigi musicalmente peças como *Ponto de partida* (2004), *A alma boa de Setsuan* (2004), *Bodas de sangue* (2006), *Eternas polacas* (2007), *Arena conta Zumbi* (2007) e *Yerma* (2008) – todas devidamente registradas em DVD e disponíveis na biblioteca da FPA.

Para avaliar os alunos, ao longo desses anos todos, optei pela solicitação de dois relatórios por semestre, contendo suas impressões sobre as duas etapas da disciplina. Dentre os aspectos levantados por eles estão: a necessidade de uma educação sonora e musical do ator para uma vivência mais satisfatória do canto, dificuldades em cantar pela falta de experiência em relação a essa atividade, importância da descontração para um desenvolvimento saudável e prazeroso do trabalho com o canto, a visão da voz cantada como recurso vocal e parte integrante da formação do ator e um maior estímulo à pesquisa sobre música e teatro.

5. Resultados e discussão

Um primeiro ponto de convergência entre a fundamentação teórica e a experiência brevemente descrita diz respeito à prática do canto em grupo. Tal confluência de ideias pode ser encontrada em FUCCI AMATO (2010), ZARATIN (2010), CINTRA (2007) e no segundo parágrafo da descrição, referente à primeira etapa da disciplina *Canto para o Ator*.

Posso afirmar em concordância com os três autores que o trabalho vocal coletivo é vantajoso, tanto do ponto de vista técnico, quanto em relação à educação musical dos alunos-atores. Todavia, creio que o processo caminha bem apenas quando as relações interpessoais são valorizadas por todos os envolvidos – professor e grupo de alunos. Isso facilita, inclusive, a passagem para a segunda etapa da disciplina *Canto para o Ator*, momento em que os alunos interessados têm oportunidades de executar pequenos solos musicais, ainda no contexto grupal.

Concordo igualmente com as colocações de FUCCI AMATO (2010) e OLIVEIRA LOPES (2011) quanto à necessidade de um sólido embasamento por parte do professor de canto com relação à técnica vocal, à anatomia e à fisiologia do aparelho fonador. No entanto, reporto-me a BRAGA (2009) para resgatar a ideia de que as técnicas de canto devem estar sempre a serviço da música ou, em outras palavras, viabilizar a expressão musical – além, é claro, de proporcionar conforto e segurança vocal ao cantor.

Outro ponto de encontro entre o referencial teórico e a breve descrição da experiência vivida por mim pode ser identificado na proposta de preparação vocal direcionada a atores que se baseia no estudo e na pesquisa da canção popular brasileira. Tal treinamento, sugerido por LOPES (2007), é bastante próximo do trabalho vocal que desenvolvo junto aos alunos-atores da faculdade onde leciono. A diferença fundamental entre ambos, porém, está no objetivo a ser atingido: a expressividade da fala teatral por meio do canto popular, na proposta da autora, e a expressividade musical do aluno-ator por meio da voz e da palavra, no trabalho por mim desenvolvido – igualmente apoiado sobre o canto popular.

Quanto às práticas pedagógicas interdisciplinares no âmbito do ensino superior de artes, autores como FONTERRADA (2011), BOURSCHEID (2011) e RAMOS (2011) apontam questões de grande importância para a formação de arte-educadores como a não hierarquização das artes e as propostas pedagógicas integrativas nos ambientes universitários.

O fato de trabalhar em uma instituição totalmente voltada às artes, como docente da área de Música, proporcionou-me a oportunidade de ministrar disciplinas em outros cursos como, por exemplo, a Licenciatura em Teatro. Graças a isso, pude participar das montagens de alguns espetáculos dos alunos-atores, tanto como diretor musical quanto como professor de canto e preparador vocal. Tais experiências permitiram, assim, a concretização da confluência das linguagens musical e teatral, de acordo com a visão de Raymond Murray Schafer (FONTERRADA, 2011).

Finalmente, corroboro as opiniões de CINTRA (2006) e CASTILHO (2010; 2011) com relação à educação musical dirigida a atores. Acrescento apenas que o apuro perceptivo ao qual se referem os autores pode ser intensificado pela prática do canto, mesmo que o propósito maior dessa atividade não seja o de formar atores-cantores. Acima de tudo, esse trabalho visa ao desenvolvimento da expressividade musical e à manutenção da saúde vocal dos alunos-atores – necessidades apontadas por eles mesmos, em seus relatórios – que, em grande parte, atuam também como arte-educadores.

Considerações finais

À guisa de conclusão, reforço a ideia de que o ensino de canto para os alunos de um curso de Licenciatura em Teatro não deve se restringir à prática mecânica de um determinado modo de utilização da voz. Mais do que apresentar aos alunos-atores uma série de regras preestabelecidas para o uso da voz cantada, é preciso auxiliá-los a reconhecerem suas próprias potencialidades vocais no exercício do fazer musical. Trata-se, portanto, de um processo ativo de desenvolvimento da expressão musical por meio da voz e da palavra.

Referências

- ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Expressividade no canto. In: KYRILLOS, Leny Rodrigues (Org.). *Expressividade: da teoria à prática*. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 91-104.
- ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de; DUPRAT, André. Voz cantada. In: FERNANDES, Fernanda Dreux Miranda; MENDES, Beatriz Castro Andrade; NAVAS, Ana Luíza Gomes Pinto. *Tratado de Fonoaudiologia*. 2. ed. São Paulo: Roca, 2010. p. 770-779.
- BACKES, Laura Beatriz. *Voz e emoção: provocações a partir de Wolfsohn, Roy Hart e Pantheatre*. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2010. Porto Alegre: UFRGS, 2010. 140p.
- BECKER, Susie. *A voz contemporânea*. Dissertação de Mestrado. Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2008. São Paulo: USP, 2008. 213p.
- BOURSCHEID, Clarice de Campos. *Cantores que atuam / atores que cantam: barreiras, desafios e aprendizagens na prática artística interdisciplinar*. Monografia de Especialização. Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011. Porto Alegre: UFRGS, 2011. 52p.
- BRAGA, Adriana Luíza Pinto. *Aluno e professor no contexto de aulas de canto: a voz e a emoção para além do dom e da técnica*. Dissertação de Mestrado. Faculdade de Educação da Universidade de Brasília, 2009. Brasília: UnB, 2009. 131p.
- CASTILHO, Jacyan. Pedagogias musicais de dois pioneiros: Laban e Stanislávski. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v.2, n.2, p. 1-14, jul.-dez. 2010.
- _____. Por uma pedagogia musical no fazer teatral. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 1-14, jan.-jul. 2011.
- CINTRA, Fabio Cardozo de Mello. *A musicalidade como arcabouço da cena: caminhos para uma educação musical no teatro*. Tese de Doutorado. Departamento de Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2006. São Paulo: USP, 2006. 231p.
- _____. Voz e musicalidade na formação do ator. *Sala Preta*, São Paulo, v.7, n.1, p. 47-50, 2007.
- DAVINI, Silvia Adriana. Voz e palavra – música e ato. In: MATOS, Cláudia Neiva de; TRAVASSOS, Elizabeth; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de (Org.). *Palavra cantada: ensaios sobre poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2008. p. 307-315.
- FONTEERRADA, Marisa Trench de Oliveira. Raymond Murray Schafer: o educador musical em um mundo em mudança. In: MATEIRO, Teresa; ILARI, Beatriz (Org.). *Pedagogias em educação musical*. Curitiba: Ibpx, 2011. p. 277-303.
- FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus*, Goiânia, v.16, n.1, p. 30-47, jun. 2010.
- LOPES, Sara. Do canto popular e da fala poética. *Sala Preta*, São Paulo, v.7, n.1, p. 19-24, 2007.
- OLIVEIRA, Domingos Sávio Ferreira de. Voz na arte: uma contribuição para o estudo da voz falada no teatro. In: GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Voz em cena*. v.1. Rio de Janeiro: Revinter, 2004. p. 1-19.
- OLIVEIRA LOPES, José de. *A voz, a fala, o canto: como utilizar melhor a sua voz*. Brasília: Thesaurus, 2011. 224p.

PIRES, Ridan; GUBERFAIN, Jane Celeste. Personalidade vocal. In: GUBERFAIN, Jane Celeste (Org.). *Voz em cena*. v.2. Rio de Janeiro: Revinter, 2005. p. 93-105.

RAMOS, Enamar. Um corpo musical. *O Percevejo*, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p. 1-21, jan.-jul. 2011.

SCHAFER, Raymond Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Editora da UNESP, 1991. 399p.

ZARATIN, Terezinha Nackéd. *Comunicação verbal: educação vocal: o teatro: fonte e apoio*. São Paulo: Paulus, 2010. 167p.

Maurício Machado Mangini - Bacharel em Música com Habilitação em Canto pelo Instituto de Artes da UNESP; cantor; professor de canto; Especialização em Voz pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo; Especialização em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes; Professor da Faculdade Paulista de Artes nos cursos de licenciatura em Música, Teatro e Dança; Mestrando em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.
