



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E  
HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**O CANTO DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO:**  
um estudo de suas intercorrências observadas a partir das vozes de Bibi Ferreira,  
Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin

**ADRIELLY OISSA**

Foz do Iguaçu

2023



**INSTITUTO LATINO-AMERICANO DE ARTE, CULTURA E  
HISTÓRIA (ILAACH)**

**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO INTERDISCIPLINAR  
EM ESTUDOS LATINO-AMERICANOS (PPG IELA)**

**O CANTO DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO:**  
um estudo de suas intercorrências observadas a partir das vozes de Bibi Ferreira,  
Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin

**ADRIELLY OISSA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

Orientadora: Profa. Dra. Viviane da Silva Araújo

Coorientadora: Profa. Dra. Analía Chernavsky

Foz do Iguaçu

2023

ADRIELLY OISSA

**O CANTO DO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO:**

um estudo de suas intercorrências observadas a partir das vozes de Bibi Ferreira,  
Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos da Universidade Federal da Integração Latino-Americana, como requisito parcial à obtenção do título de Mestra em Estudos Latino-Americanos.

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientadora: Profa. Dra. Viviane da Silva Araújo  
UNILA

---

Coorientadora: Profa. Dra. Analia Chernavsky  
UNILA

---

Prof. Dr. Luciano Simões Silva  
UNILA

---

Prof. Dra. Cristiane Checchia  
UNILA

Foz do Iguaçu, 31 de julho de 2023.

Catálogo elaborado pelo Setor de Tratamento da Informação  
Catálogo de Publicação na Fonte. UNILA - BIBLIOTECA LATINO-AMERICANA - PTI

O39

Oissa, Adrielly.

O canto do teatro musical brasileiro: um estudo de suas intercorrências observadas a partir das vozes de Bibi Ferreira, Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin / Adrielly Oissa. - Foz do Iguaçu-PR, 2023.

88 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal da Integração Latino-Americana. Instituto Latino-Americano de Arte, Cultura e História. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos. Foz do Iguaçu-PR, 2023.

Orientador: Viviane da Silva Araújo.

Coorientador: Analia Chernavsky.

1. Teatro Musical Brasileiro. 2. Canto. 3. Ferreira, Bibi, 1922-2019. 4. Características Vocais. I. Araújo, Viviane da Silva. II. Chernavsky, Analia. III. Título.

CDU 792.026(81)

Dedico este trabalho a minha amada filha Luiza que, em sua inocência de criança, sem saber ou almejar, me inspirou e me motivou a continuar com esta pesquisa.

## **AGRADECIMENTOS**

Em primeiro lugar agradeço ao meu marido e companheiro, Danilo, por sua paciência, apoio e incentivo durante esse longo e árduo processo de pesquisa e escrita e, claro, à minha amada filha Luiza, que chegou durante o andamento desta pesquisa, por ser a pessoa mais importante e inspiradora da minha vida.

À minha querida coorientadora, professora Analia Chernavsky, que iniciou esse processo como minha orientadora, e foi fundamental para meu crescimento como pesquisadora, assim como, para o aprimoramento da minha escrita.

À minha orientadora final, professora Viviane da Silva Araújo, que com tamanha generosidade aceitou a tarefa de me orientar e impulsionou o meu processo de pesquisa e escrita, possibilitando assim, a conclusão deste trabalho.

Aos professores da banca, Luciano Simões Silva e Cristiane Checchia, pelas generosas e valiosas orientações.

## RESUMO

Este trabalho apresenta um estudo sobre o teatro musical brasileiro, com foco nas cantoras que fizeram e fazem muito sucesso na cena músico-teatral do país. A pesquisa explora as técnicas vocais, processos formativos e a evolução do canto, utilizando uma revisão bibliográfica e análise crítica para compreender as particularidades do teatro musical no Brasil e os desafios enfrentados pelas atrizes/cantoras para alcançar o sucesso nesse gênero. A figura central é Bibi Ferreira, atriz, cantora, diretora e produtora teatral, cuja versatilidade a levou a interpretar papéis memoráveis tanto em produções nacionais quanto internacionais, consolidando-se como referência para futuras gerações de atrizes/cantoras de teatro musical no país. O estudo levanta indagações sobre o perfil profissional e vocal de Bibi Ferreira e sua possível contribuição para seu sucesso. Seria seu perfil uma fonte de inspiração para as cantoras de teatro musical contemporâneas no Brasil? Seu padrão vocal ainda se adequa aos padrões estéticos atuais? Para responder a essas questões, a pesquisa examina semelhanças entre os perfis vocais e profissionais femininos no teatro musical brasileiro entre a segunda metade do século XX e os primeiros anos do século XXI.

Além de uma revisão bibliográfica sobre a trajetória da atuação feminina no teatro musical brasileiro, baseada nas pesquisas de VENEZIANO (1991, 2010), FREITAS-FILHO (2006), CARVALHO et. al (2008), FOLEGATTI (2011), CORRÊA (2016), PRADO (2020) e outros, também foi realizada uma revisão bibliográfica sobre as intercorrências do canto no cenário da música popular brasileira e do teatro musical brasileiro, embasada as pesquisas de LATORRE (2002), PICCOLO (2005), MACHADO (2007), RUBIM (2010, 2019), MARIZ (2013, 2016), SEVERIANO (2017) e outros. Por fim, baseando-se nos descritores da voz humana selecionados por McCOY (2004) e nos critérios de análise do canto popular brasileiro utilizados por PICCOLO (2006) e MACHADO (2012), o estudo compara o perfil vocal e profissional de Bibi Ferreira com quatro cantoras contemporâneas de destaque no teatro musical brasileiro: Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin. O resultado dessa pesquisa identifica as influências, inspirações e referências que ajudaram a moldar o padrão estético do canto no atual cenário do teatro musical brasileiro, assim como aponta quais são os requisitos técnicos necessários para a atuação e possível sucesso de uma atriz/cantora de teatro musical.

**Palavras-chave:** Teatro Musical Brasileiro. Canto. Bibi Ferreira. Características Vocais.

## RESUMEN

Este trabajo presenta un estudio sobre el teatro musical brasileño, centrándose en las cantantes que tuvieron y tienen mucho éxito en la escena musico-teatral del país. La investigación explora las técnicas vocales, los procesos formativos y la evolución del canto, utilizando una revisión bibliográfica y un análisis crítico para comprender las particularidades del teatro musical en Brasil y los desafíos que enfrentan las actrices/cantantes para alcanzar el éxito en este género. La figura central es Bibi Ferreira, actriz, cantante, directora y productora teatral, cuya versatilidad la llevó a interpretar papeles memorables en producciones nacionales e internacionales, consolidándose como un referente para las futuras generaciones de actrices/cantantes de teatro musical del país. El estudio plantea interrogantes sobre el perfil profesional y vocal de Bibi Ferreira y su posible contribución a su éxito. ¿Sería su perfil una fuente de inspiración para los cantantes de teatro musical contemporáneo en Brasil? ¿Su patrón vocal aún se ajusta a los estándares estéticos actuales? Para responder a estas preguntas, la investigación examina las similitudes entre los perfiles vocales y profesionales femeninos en el teatro musical brasileño entre la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI. Además de una revisión bibliográfica sobre la trayectoria de la actuación femenina en el teatro musical brasileño, a partir de investigaciones de VENEZIANO (1991, 2010), FREITAS-FILHO (2006), CARVALHO et. al (2008), FOLEGATTI (2011), CORRÊA (2016), PRADO (2020) y otros, también se realizó una revisión bibliográfica sobre las interconexiones del canto en el escenario de la música popular brasileña y el teatro musical brasileño, a partir de investigaciones de LATORRE (2002), PICCOLO (2005), MACHADO (2007), RUBIM (2010, 2019), MARIZ (2013, 2016), SEVERIANO (2017) y otros. Finalmente, con base en los descriptores de la voz humana seleccionados por McCOY (2004) y en los criterios de análisis del canto popular brasileño utilizados por PICCOLO (2006) y MACHADO (2012), el estudio compara el perfil vocal y profesional de Bibi Ferreira con cuatro destacadas cantantes del teatro musical brasileño contemporáneo: Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta y Laila Garin. El resultado de esta investigación identifica las influencias, inspiraciones y referencias que ayudaron a moldear el estándar estético del canto en el escenario actual del teatro musical brasileño, además de señalar los requisitos técnicos necesarios para la actuación y el posible éxito de una actriz/cantante de teatro musical.

**Palabras llave:** Teatro Musical Brasileño. Canto. Bibi Ferreira. Características Vocales.



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>10</b>
<b>1 O TEATRO MUSICAL BRASILEIRO A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX</b>	<b>15</b>
1.1 A ATUAÇÃO FEMININA NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO	23
1.1.1 Alessandra Maestrini	27
1.1.2 Kiara Sasso	29
1.1.3 Amanda Acosta	31
1.1.4 Laila Garin	34
<b>2 A TRAJETÓRIA DE BIBI FERREIRA</b>	<b>37</b>
<b>3 O CANTO NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO</b>	<b>46</b>
3.1 CANTO MPB	50
3.2 CANTO POPULAR NORTE-AMERICANO	58
<b>4 ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BIBI FERREIRA, ALESSANDRA MAESTRINI, KIARA SASSO, AMANDA ACOSTA E LAILA GARIN</b>	<b>65</b>
4.1 METODOLOGIA	67
4.2 RESULTADOS	69
4.2.1 Perfil Profissional	70
4.2.2 Perfil Vocal e Interpretativo	72
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>79</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>83</b>

## INTRODUÇÃO

A junção de teatro e música é uma tradição antiga e, dependendo de seu contexto, gênero, época, país de origem e técnica vocal, recebeu diversos nomes, como: ópera, opereta, óperas bufas, burlesco, comédia musical, teatro musical, dentre outros. No livro *“Musical Theatre: A History”* (2008: 14), John Kenrick afirma que “a principal função de um musical é contar uma história - ou, no caso de uma revista, contar várias histórias curtas através de músicas e esquetes”<sup>1</sup>. Seja no teatro, no cinema ou na televisão, o gênero musical entretém e encanta o público com seus enredos e com as canções que embalam a narrativa dos personagens.

No Brasil, o gênero musical teatral passou por várias transformações ao longo dos anos, teve seus altos e baixos, e precisou se reorganizar e se reestruturar diversas vezes até chegar ao formato que conhecemos hoje. O gênero, que aos poucos foi sendo incorporado à cultura nacional, chegou ao país com a vinda da corte portuguesa. De início, tratava-se de um gênero de comédias com moldes e costumes europeus que chegou a Portugal através da influência cultural francesa, e de Portugal foi trazido para o Brasil, sendo transformado e adaptado pouco a pouco à cultura local. Segundo Cardoso et. al (2016), o teatro musical brasileiro foi se consolidando na cultura nacional enquanto buscava acompanhar os acontecimentos da história do país:

“O gênero do Teatro Musical perpassa a história do entretenimento no Brasil desde o final do século XIX. Inicialmente sob influência europeia, posteriormente com produções genuinamente nacionais, seguiu-se vivendo a confrontação do regime militar – servindo como resposta cantada ao cerceamento da liberdade cultural imposta por um regime de exceção – e desde o início do século XXI amalgama-se com os motes provenientes de *West End* e da *Broadway* no circuito cultural nacional, mormente no eixo Rio-São Paulo, com as versões adaptadas à língua portuguesa de seus principais títulos” (CARDOSO et. al, 2016: 29).

Desde o final dos anos 90, o Teatro Musical Brasileiro tem crescido significativamente, tanto em relação ao público quanto ao número de produções, sejam elas nacionais ou importadas. No ano de 2012, o Brasil chegou a alcançar o terceiro lugar no *ranking* dos países que mais produzem teatro musical no mundo, isso segundo

---

<sup>1</sup> Tradução minha.

informações divulgadas pelo site Globo Teatro, naquele mesmo ano<sup>2</sup>. O crescente interesse pelo Teatro Musical no país, seja por parte do público, dos produtores, dos artistas, das casas de teatro, dentre outros, tem também despertado o interesse de muitos estudiosos, tornando-se um campo fértil para pesquisas acadêmicas das mais diversas áreas, especialmente nos campos das ciências humanas e das artes. Tenho observado que grande parte dessas pesquisas gira em torno de duas vertentes: a primeira, relacionada à história do Teatro Musical Brasileiro e, a segunda, com um número menor de pesquisas, está voltada à execução, realização e o fazer teatro musical no Brasil.

A primeira vertente, ao meu ver, estaria dividida em duas tendências de pesquisa, uma cujo foco está no Teatro de Revista e a outra direcionada ao Teatro Musical Contemporâneo, geralmente datado a partir da segunda metade do século XX, período em que as inserções de espetáculos importados, principalmente da *Broadway*, começam a se fixar e ganhar mais espaço no país.

A segunda vertente também subdivide-se em duas. A primeira abrange as questões vocais, como a estética e a técnica vocal aplicada ao canto do teatro musical contemporâneo. Ainda no âmbito dessa primeira tendência, ousou incluir, além das pesquisas na área da fonética e da fisiologia vocal, pesquisas relacionadas à criação dos arranjos e das versões das canções originais em língua inglesa, traduzidas para o português brasileiro. A segunda tendência de pesquisa desta vertente gira em torno das produções de espetáculos de teatro musical no Brasil. Essas pesquisas abrangem desde o uso e a importância das leis de incentivo à cultura, até a escolha do elenco, do teatro, e todo o processo que envolve a produção de um espetáculo, incluindo algumas informações sobre as compras de licenças para a reprodução de peças importadas, principalmente da *Broadway* e da *Disney*.

Enquanto cantora e apreciadora de Teatro Musical, tenho nutrido profundo interesse pela história desse gênero e, obviamente, pelas questões que envolvem técnica e execução vocal. Pode-se então dizer que esta pesquisa combina a primeira vertente

---

<sup>2</sup> GLOBO, Teatro. **Rio e São Paulo recebem musicais com superproduções - Espetáculos nacionais e internacionais ditam o ritmo nos palcos**. Rede Globo, dez. 2012. Disponível em <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2013/09/rio-e-sao-paulo-recebem-musicais-com-superproducoes.html>>. Acesso em 21 jul 2019.

apontada anteriormente e parte da segunda vertente, excluindo-se a segunda tendência de pesquisa da segunda vertente, que gira em torno da produção de Teatro Musical.

Desde minha formação e atuação como cantora e professora de canto, senti e ainda sinto a necessidade de ter acesso a mais informações sobre o perfil vocal das cantoras brasileiras de teatro musical. Ao pesquisar sobre o tema encontrei poucas informações disponíveis, principalmente no âmbito acadêmico. Existe alguma referência brasileira no que tange à técnica, ao perfil vocal e à aceitação por parte do público? Em busca de respostas, iniciei uma pesquisa a respeito das grandes cantoras da história do teatro musical brasileiro. Encontrei alguns artigos de revistas e jornais que abordam temas relacionados à cultura brasileira, embora não necessariamente especializados na área do teatro musical. Em sua maioria, esses textos desembocam na atriz, cantora, compositora e diretora teatral Bibi Ferreira.

Bibi Ferreira marcou a cena do teatro musical brasileiro e contribuiu fortemente para a fixação do gênero no país. Aclamada pelo público e pela crítica como a maior diva do teatro musical brasileiro, não é à toa que a maior premiação de teatro musical no país leva seu nome. O “Prêmio Bibi Ferreira”<sup>3</sup> foi concebido em 2011 e anualmente é entregue aos profissionais e às produções de teatro musical que mais se destacaram no ano, sendo hoje a premiação mais importante do teatro musical brasileiro, considerada equivalente ao *Tony Awards* dos Estados Unidos, e ao *Laurence Olivier Awards* do Reino Unido.

Além de dar nome à maior premiação de teatro musical do país, a trajetória de Bibi também virou tema de um musical. O espetáculo “Bibi, uma vida em Musical” (2018), de Artur Xexéo e Luana Guimarães, percorre todas as fases da vida de Bibi e conta com cinco canções originais além de outras vinte e oito canções do repertório apresentado pela própria Bibi ao longo de sua carreira. A montagem original, dirigida por Tadeu Aguiar e com direção musical de Tony Lucchesi, estreou em janeiro de 2018 e, dentre os vários prêmios recebidos, destacam-se os dois prêmios “Bibi Ferreira”, um na categoria “Melhor Atriz em Musical”, para a atriz que deu vida ao papel de Bibi, Amanda

---

<sup>3</sup> Informações obtidas a partir do site do Prêmio Bibi Ferreira. Disponível em: <<https://www.premiobibiferreira.com.br>>. Acesso em 14 abril de 2020.

Acosta, e outro na categoria “Melhor Direção Musical”, para o diretor musical da peça, Tony Lucchesi.

Diante do que foi apresentado, pode-se dizer que é incontestável a importância de Bibi para o cenário do Teatro Musical no Brasil, o que responde, em parte, a meu questionamento anterior sobre a existência de uma referência brasileira, especialmente no que tange à aceitação do público. Contudo, se encontramos em Bibi um nome de peso para a categoria das cantoras brasileiras de teatro musical, ainda faltam pesquisas de cunho acadêmico e profissional que pontuem quais eram as características técnicas do perfil profissional e vocal de Bibi. É possível que tais características tenham sido responsáveis pelo fenômeno Bibi Ferreira? Poderíamos encontrar em Bibi um perfil ou uma estética vocal que pudessem ser seguidos ou tidos como inspiração e como objetivos a serem alcançados pelas atuais cantoras de teatro musical do Brasil? Poderia o perfil vocal de Bibi Ferreira ainda ser considerado ideal ou referencial para o padrão estético do teatro musical praticado atualmente?

Na busca por respostas a estes questionamentos e para tentar compreender o que caracteriza uma grande cantora de teatro musical no Brasil, procurei em minha pesquisa delinear uma possível similaridade entre os perfis profissionais e vocais femininos presentes na cena do teatro musical brasileiro da segunda metade do século XX e os perfis presentes nesse cenário nas primeiras décadas do século XXI. Para tal, além de uma revisão bibliográfica sobre a trajetória da atuação feminina na história do teatro musical brasileiro, fundamentada em pesquisas como as de VENEZIANO (1991, 2010), FREITAS FILHO (2006), CARVALHO et. al (2008), FOLEGATTI (2011), CORRÊA (2016), PRADO (2020) e outros, realizei um estudo comparativo entre os perfis vocais e profissionais de Bibi Ferreira e de quatro cantoras brasileiras que se destacam atualmente no cenário do teatro musical: Alessandra Maestrini, Amanda Acosta, Laila Garin e Kiara Sasso.

Para o estudo, inicialmente realizei uma pesquisa acerca dos perfis profissionais e vocais das cantoras acima citadas e em seguida, um estudo comparativo entre suas práticas performáticas. Neste contexto, foram avaliadas algumas gravações audiovisuais disponibilizadas na plataforma digital de *streaming* YouTube. Foi adotado como critério de seleção das músicas a interpretação de Bibi Ferreira em canções de

musicais. A partir de então, priorizou-se a interpretação dessas mesmas canções, feitas por uma ou mais atrizes/cantoras selecionadas para este estudo. A escolha das atrizes/cantoras para a realização do estudo comparativo priorizou aquelas que, em algum momento de suas carreiras, interpretaram os mesmos papéis e/ou as mesmas canções selecionadas e interpretadas por Bibi Ferreira. Os resultados estão apresentados ao final do capítulo 4 desta dissertação.

A presente dissertação encontra-se subdividida da seguinte maneira: no primeiro capítulo, apresento a trajetória do Teatro Musical Brasileiro a partir da segunda metade do século XX e, em seguida, um breve relato sobre a história da atuação feminina no Teatro Musical do Brasil, assim como as trajetórias profissionais de Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin. No segundo capítulo, apresento a trajetória profissional de Bibi Ferreira no cenário músico-teatral do país. No terceiro capítulo inicio uma discussão a respeito do canto do teatro musical brasileiro, com uma revisão bibliográfica sobre o canto popular brasileiro e sobre o canto comercial contemporâneo. No quarto capítulo, realizo o estudo comparativo e apresento os resultados deste estudo realizado entre as cantoras. No quinto e último capítulo, trago minhas considerações finais acerca desta pesquisa e dos resultados obtidos através deste estudo.

## 1 O TEATRO MUSICAL BRASILEIRO A PARTIR DA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX

O gênero do Teatro Musical no Brasil passou por inúmeras transformações ao longo dos anos, se reorganizando e se reestruturando diversas vezes, refletindo as mudanças sociais, culturais e estéticas do país até se consolidar no formato que conhecemos hoje. Na primeira metade do século XX o teatro de revista dominou os palcos brasileiros e contribuiu para a difusão dos modos e costumes da sociedade daquela época, assim como para a fixação de estereótipos que, por muitos anos, foram símbolos da cultura brasileira como, por exemplo, as figuras do malandro, do caipira, do português, do carioca e da mulata. Veneziano (1991) e Vale (2021) afirmam que na primeira fase do teatro de revista, o texto desempenhava um papel central e era mais valorizado do que a encenação. Ainda segundo Veneziano (1991, p. 37-38), após a morte de Moreira Sampaio em 1901, e de Arthur Azevedo em 1908, “o texto, que antes era a força do gênero, fora, pouco a pouco, perdendo sua inventividade”.

O já consolidado gênero teatral brasileiro entra numa segunda fase a partir da década de 1920, com a chegada da companhia francesa *Ba-ta-clan* em 1922 e, no ano seguinte, da companhia espanhola *Velasco*. Segundo Veneziano (1991), essas companhias trouxeram consigo mudanças estéticas, especialmente no que diz respeito ao padrão de beleza feminino. O foco nos espetáculos passou a ser a mulher, e o texto e a música serviam como moldura para destacar sua presença. Além da chegada das companhias *Ba-ta-clan* e *Velasco*, a segunda fase do Teatro de Revista também foi marcada pela influência dos musicais norte-americanos (VENEZIANO, 1991). Nesse período, as bandas de *jazz* começaram a substituir as orquestras de cordas nos espetáculos, trazendo um novo ritmo e sonoridade para as produções, e, foram criadas as companhias nacionais *Tro-lo-ló* e *Ra-ta-plan*. Essas companhias contribuíram para a popularização do teatro de revista e lançaram grandes nomes da música popular brasileira. Os espetáculos passaram a apresentar uma mistura de fantasia e crítica política, refletindo os contextos sociais e políticos da época. O palco tornou-se um espaço importante para o surgimento e o destaque de talentos musicais, e os atores e atrizes

começaram a se destacar não apenas por suas habilidades dramáticas, mas também por suas vozes e interpretações musicais, como aponta Bergamo (2014).

A última grande fase do teatro de revista se iniciou por volta dos anos 40, período em que, inspirado nos padrões da *Broadway*, se apresenta em sua forma mais luxuosa, com altos investimentos e um número maior de artistas no palco. Um grande destaque dessa fase foi o produtor e dramaturgo Walter Pinto, que inovou em sua companhia dividindo os setores da produção e trazendo para a cena vários profissionais especializados como, por exemplo, o coreógrafo, o diretor musical, o cenógrafo, o iluminador e o professor de canto. Essa abordagem profissionalizada contribuiu para elevar o nível artístico das produções e garantir um espetáculo mais elaborado e sofisticado. Os espetáculos contavam com cenários grandiosos, figurinos deslumbrantes, coreografias elaboradas e um repertório musical variado. Essa fase representou o auge do teatro de revista no Brasil, com produções de grande sucesso e reconhecimento popular. No entanto, é importante ressaltar que, a partir da década de 1950, o teatro de revista começou a entrar em declínio, perdendo espaço para outras formas de entretenimento, como o cinema e a televisão.

Em meio a decadência do Teatro de Revista, o cenário do teatro musical brasileiro começou a receber algumas montagens de musicais vindos da *Broadway*. O espetáculo “Minha Querida *Lady*” (*My Fair Lady*), estreado em 1962 no Rio de Janeiro, marcou essa chegada no país. Segundo Bergamo (2014: 40) a produção tinha “direção, figurinos e cenários iguais aos norte-americanos, contudo, as letras ganharam uma versão em português e o elenco era formado por atores brasileiros, entre eles: Bibi Ferreira e Paulo Autran”. Em 1966 foi a vez de “Alô Dolly”, outra peça importada e encenada por Bibi Ferreira, dessa vez, ao lado de Paulo Fortes. Para Folegatti (2011: 158), havia certo estranhamento por parte do público brasileiro em relação aos musicais importados, pois as canções eram desconhecidas e as versões em português por vezes não faziam muito sentido, segundo a autora, “o que realmente atraía o público eram as performances de Bibi Ferreira, Paulo Autran e do barítono Paulo Fortes”. Folegatti (2011) também observa que, até o final do século XX, os musicais da *Broadway* tiveram uma presença tímida nos palcos brasileiros, com menos de 15 peças importadas. Isso pode ser atribuído, em parte, à busca por enredos e temas mais relacionados à realidade social



e política do Brasil, especialmente durante o período da ditadura militar, conforme mencionado por Veneziano (2010) e Barcelos (2019). Segundo Veneziano (2010: 9), no período da ditadura, o teatro americano foi considerado por muitos como “um teatro alienado, um modelo imposto pelos opressores burgueses”.

Durante a ditadura militar no Brasil, que ocorreu de 1964 a 1985, o teatro musical enfrentou diversos desafios e mudanças significativas. O regime militar impôs censura e restrições à liberdade de expressão, o que teve um impacto direto nas artes, incluindo o teatro. Durante esse período, muitos artistas e obras foram censurados ou proibidos devido ao seu conteúdo considerado subversivo ou crítico ao regime. No entanto, apesar das restrições, o teatro musical brasileiro ainda conseguiu se manter ativo, mesmo que em condições adversas e, os musicais de autoria nacional passaram então a se destacar e dominar a cena. A estreia do musical “Arena conta Zumbi”, de Guarnieri e Augusto Boal, em 1965, no Teatro de Arena, deu início a uma sequência de musicais com caráter de denúncia, protesto e resistência. Nesse mesmo ano, Chico Buarque dava seus primeiros passos na cena teatral brasileira ao compor as músicas para a peça “Morte e Vida Severina”, de João Cabral de Mello Neto. Também se destacaram nesse novo cenário, os musicais “Arena conta Tiradentes” (1967), de Guarnieri e Augusto Boal, “Roda-viva” (1967) de Chico Buarque, “Calabar” (1972), de Chico Buarque e Ruy Guerra, e “Gota d’água” (1975), de Chico Buarque e Paulo Pontes, e que teve Bibi Ferreira como protagonista. Esses espetáculos ganharam espaço e caíram no gosto do público brasileiro, principalmente o público jovem, formado pelos estudantes da época. Sousa et. al (2018), Brandão (2010) e Rubim (2010) afirmam que foi a partir dos anos 1980, que o cenário do teatro musical brasileiro começou a mudar. Sousa et. al (2018) atribuem a transformação na cena teatral brasileira à superação da censura que limitava a liberdade criativa dos artistas, bem como ao desejo nostálgico dos produtores e artistas em relação ao sucesso alcançado pelo Teatro Musical no país durante o auge desse gênero. Brandão (2010) usa a estreia de “Theatro Musical Brasileiro – Parte I (1860-1914)” em 1985, para marcar o início desse “ciclo do novo musical brasileiro” e, assim como Souza et. al (2018), também atribuiu este marco ao saudosismo e à nostalgia em relação aos tempos de grande sucesso do gênero. Brandão (2010) e Sousa et. al (2018), também apontam a montagem do espetáculo importado da

*Broadway*, “Uma Linha de Coro” (*A Chorus Line*) em 1984, como um importante acontecimento da época. Rubim (2010: 205) por outro lado, afirma que “o que realmente mudou a história dos musicais brasileiros foi a criação dos Musicais Biográficos”.

Além desses acontecimentos, outro fato muito importante para a mudança no cenário artístico brasileiro, em especial para o teatro musical foi a criação e o apoio das Leis de Incentivo à Cultura, como a Lei *Rouanet* (Lei nº 8.313/91), que passou a conceder incentivos fiscais a pessoas físicas e jurídicas através da dedução no Imposto de Renda, para que fossem patrocinadoras de projetos na área da cultura. Esses incentivos contribuíram para mudar novamente o perfil do teatro musical no Brasil e favoreceram a fixação do padrão *Broadway* de produção no país.

Os anos 90 marcaram o início das franquias dos espetáculos produzidos na *Broadway* e em *West End*. A partir de então, essas obras passariam a ser montadas em vários países por meio de contratos. No Brasil, a estreia de “*Rent*” em 1999, já com o apoio das Leis de Incentivo à Cultura, marcou a estreia dos musicais de franquia reproduzidos no país e, segundo Veneziano (2010: 58) também “foi o marco que introduziu, definitivamente, o Brasil na rota milionária do teatro musical”. Nesse mesmo período, Rubim (2010) aponta para a mudança no cenário da pedagogia do canto no Brasil e a busca por profissionalização por parte de cantores e professores de canto, que procuravam se encaixar dentro dos padrões estéticos e da lógica de produção da *Broadway*:

“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” (RUBIM, 2010: 44).

A virada para o século XXI trouxe novas montagens importadas para a cena do teatro musical brasileiro. O sucesso das montagens de “Os Miseráveis” em 2001, “Chicago” (2004) e “O Fantasma da Ópera” (2005), segundo Rubim (2010), Veneziano (2010) e Bergamo (2014), introduziu o Brasil em um mercado internacional de artistas e contribuiu com a busca por profissionalização de atores-cantores-bailarinos, assim como, para a especialização por parte dos professores de canto. Para Bergamo (2014), o

sucesso dos musicais importados aumentou a concorrência e a busca por capacitação profissional nas mais diversas áreas de atuação dentro do teatro musical brasileiro:

“Graças ao sucesso das montagens musicais no país, vemos uma geração de atores, autores, cenógrafos e diretores se profissionalizando na arte de montar musicais. O que mudou dos anos anteriores para os dias atuais na área do musical foi a profissionalização, o aumento de artistas e espetáculos do gênero, no ponto de vista profissional dos artistas, atualmente, se encontra um número maior de concorrentes, artistas aptos para entrar no ramo” (BERGAMO, 2014: 53).

Por outro lado, Esteves (2014) expressa certa preocupação em relação à busca por um padrão da *Broadway*. Segundo ele:

“o profissionalismo que a importação de modos e métodos de produção trouxeram para artistas e técnicos brasileiros [...], pode enfraquecer a criação e limitar o mercado de trabalho para criadores, transformando artistas em meros executores de um produto já criado” (ESTEVES, 2014: 116).

O receio demonstrado por Esteves (2014) levanta um questionamento válido sobre a originalidade e autonomia do teatro musical brasileiro. Ao adotar o padrão *Broadway*, existe o risco de reproduzir fórmulas prontas e perder a oportunidade de criar narrativas e estilos próprios, que reflitam a cultura e a identidade brasileira. Isso pode resultar em uma homogeneização das produções e na perda da diversidade cultural que o teatro deveria representar. Portanto, é importante encontrar um equilíbrio entre o que vem de fora e a valorização da criação artística nacional. O teatro musical brasileiro pode se beneficiar do profissionalismo e dos padrões de qualidade trazidos pelos musicais da *Broadway*, mas também deve incentivar a criação de obras originais e proporcionar espaço para os artistas brasileiros desenvolverem suas próprias produções.

Quando comparamos os musicais nacionais com os musicais importados, observamos que ainda existe no cenário atual uma menor produção de enredos e de canções originais. Uma realidade bem diferente daquela que se via no período da ditadura militar, onde se buscava responder à censura com textos e músicas inéditos e, que faziam jus aos acontecimentos, necessidades e anseios da época. Essa busca por expressão autêntica e original foi uma resposta à repressão e à tentativa de silenciar vozes críticas. Os musicais nacionais daquela época tinham uma forte ligação com o

contexto político e social do país, refletindo as lutas e aspirações do povo brasileiro. No entanto, após o fim da ditadura militar, houve um aumento na disponibilidade de musicais internacionais no Brasil, especialmente produções da *Broadway*. Esses musicais importados são muitas vezes aclamados pela crítica e já possuem uma base de fãs estabelecida. Como resultado, as produções nacionais podem enfrentar desafios para competir com o sucesso e a visibilidade dos musicais estrangeiros. Para Beatriz Lucci<sup>4</sup>, existe um medo em relação a aceitação do público que, por vezes, prefere ir ao teatro e ouvir canções que já são conhecidas.

“No Brasil, as pessoas ainda têm muito medo de fazer obras inéditas, ainda mais com músicas inéditas. As pessoas têm o costume de ir ao teatro ouvir canções que são conhecidas. Eu acredito que nos próximos cinco anos a gente tenha produções originais, com texto e músicas 100% brasileiros” (LUCCI apud BERGAMO, 2014: 54).

Contudo, é importante destacar a criação de "7 o Musical", de Charles Möeller e Cláudio Botelho, como um ponto de virada nesse cenário. Möeller e Botelho são grandes conhecidos na cena músico-teatral brasileira por suas produções e versões de canções de musicais importados da *Broadway* e *West End*, mas, na criação de "7 o Musical" fizeram história ao incorporar todos os elementos do modelo *Broadway* em uma peça de autoria nacional. Na tradição dos musicais da *Broadway*, a música desempenha um papel essencial no avanço da narrativa. Cada canção é cuidadosamente inserida no enredo para transmitir emoções, desenvolver personagens e impulsionar a história. Ao final de cada canção, a trama é impulsionada para frente, permitindo que a história avance de forma fluida e envolvente. Ao incorporar esse elemento característico dos musicais da *Broadway*, "7 o Musical" conseguiu proporcionar uma experiência teatral dinâmica e emocionante para o público. A música tornou-se uma ferramenta poderosa para expressar os sentimentos dos personagens, aprofundar suas motivações e criar momentos de impacto dramático. A combinação de letras inéditas e um texto original permitiu que a história se desenvolvesse de forma coesa, com as canções impulsionando a narrativa e contribuindo para a progressão dos eventos. "7 o Musical" estreou em setembro de 2007 com Alessandra Maestrini dando vida a personagem principal da

---

<sup>4</sup> Beatriz Lucci é atriz, cantora, produtora, diretora e preparadora vocal que atua há mais de 20 anos na cena do teatro musical brasileiro.

trama, Amélia. Essa integração bem-sucedida representa um exemplo de como o teatro musical brasileiro pode se inspirar em modelos estrangeiros, ao mesmo tempo em que mantém uma identidade e autenticidade próprias. Segundo Folegatti (2011: 163), “desde o período do teatro musical engajado que não se criava uma peça com todos os seus elementos inéditos, principalmente os elementos musicais”. Para a autora:

“A evolução dramática impulsionada pela totalidade das canções onde é inegável a presença da música como cerne da cena faz de *7 – O Musical* um espetáculo inteiramente dentro das convenções do modelo *Broadway*. Os diálogos são integrados com as canções e ambos com a história de maneira complexa e bem resolvida; há variedade de tipos de canção e de execução - solos, duetos, trio, quarteto, coro” (FOLEGATTI, 2011:175).

O teatro engajado foi uma importante expressão artística no Brasil. E, embora os musicais atuais possam não se focar exclusivamente nesse conteúdo, como foi na época da ditadura, eles podem continuar a tradição estética nacional ao explorar outras questões relevantes para a sociedade brasileira. Mesmo que os musicais contemporâneos venham a se afastar de uma abordagem política direta, eles podem manter elementos dessa tradição estética nacional ao explorar temas como identidade, memória coletiva, diversidade cultural e experiências sociais relevantes para o público brasileiro. As influências estrangeiras podem ser incorporadas de forma criativa, adaptadas à realidade e às características culturais do país. O diálogo entre as referências internacionais e a tradição cultural local pode gerar um enriquecimento mútuo, resultando em criações originais que reflitam a identidade nacional. Alguns exemplos bem sucedidos são os musicais biográficos produzidos na última década que, embora grande parte não possua canções originais, exploram temas genuinamente nacionais, como nos casos de “Tim Maia – Vale Tudo, o musical” (2011), de Nelson Motta, “Elis – A Musical” (2013), de Nelson Motta e Patrícia Andrade, “Gabriela – O musical” (2016), escrito por João Falcão e inspirado no romance “Gabriela, Cravo e Canela”, de Jorge Amado, e o já citado “Bibi, uma vida em Musical” (2018) de Artur Xexéo e Luana Guimarães. Tais produções têm conquistado o interesse do público tanto quanto os musicais importados, lotando as casas de teatro e popularizando ainda mais o gênero no país, abrindo espaço para novos profissionais, dentro e fora dos palcos. Para Cardoso et. al (2016), o teatro musical caiu de vez nas graças do público brasileiro, já está consolidado e é parte

importante da cultura nacional:

“Assim, se antevê a permanência deste que já não pode mais ser considerado um fenômeno efêmero da produção cultural nacional, mas sim um gênero perene que, apesar das influências externas, revela muito do gosto do brasileiro no que tange ao entretenimento, e que permite a criação de uma cultura de consumo de uma manifestação artística ímpar, profissional e sólida em nosso meio” (CARDOSO et. al, 2016: 34).

Ainda segundo Cardoso et. al (2016: 34) “o público tem se identificado cada vez mais com esse gênero que utiliza a dança, a música, a interpretação e o canto em uma mesma montagem”. Em paralelo, hoje encontramos vários institutos de educação, principalmente no eixo Rio-São Paulo, capazes de fornecer ao aluno uma formação completa em teatro musical, com capacitação em dramaturgia, canto e dança, além de professores particulares de canto e dramatização que tem se dedicado a ensinar esses profissionais que atuam exclusivamente no teatro musical. Mas, onde se formaram esses professores? Onde estudaram? No caso dos professores de canto formados fora do país, nos Estados Unidos, por exemplo, como aplicam as técnicas aprendidas para o canto do texto em inglês à fonética do português brasileiro? Como aplicam a interpretação de forma que possa ser incorporada à cultura, ao gosto e ao interesse do público brasileiro?

Como vemos, o teatro musical no Brasil é um campo vasto e em constante evolução, que oferece inúmeras oportunidades de estudos e pesquisas. Embora seja um gênero consolidado, sua trajetória no país é marcada por transformações e adaptações aos padrões culturais e econômicos da sociedade. Como mencionado anteriormente, o mercado do teatro musical brasileiro tem crescido nos últimos anos, impulsionado pelo interesse do público e por políticas de incentivo à cultura. Essa expansão tem permitido a diversificação das produções, aprofundando-se em diferentes estilos, temáticas e abordagens estéticas. Durante o auge da pandemia de Covid 19, em 2020 e parte de 2021, o cenário do teatro musical brasileiro, assim como diversas outras áreas da cultura e das artes, foi afetado e sofreu grandes perdas. Teve que se reinventar mais uma vez para sobreviver. Agora, pouco a pouco, vem acontecendo uma retomada dessas atrações<sup>5</sup> e mais questionamentos surgem: seria também o início de um novo

---

<sup>5</sup> MARTINS, Pedro. **Musicais encaram perdas na volta aos palcos paulistanos**. Folha de São Paulo, São Paulo, 19 ago. 2021. Disponível em:

padrão profissional? Como tem se dado a formação de novos profissionais de teatro musical em um período marcado por aulas, *workshops*, *masterclasses* e especializações sendo realizados em caráter remoto, por meio de plataformas digitais de transmissão simultânea? Pode esse novo formato de educação interferir no padrão estético do teatro musical? Teriam o interesse e o gosto do público mudado nesse cenário pós pandemia? Teremos enredos e músicas inéditas, que retratem o novo cenário nacional ou continuaremos de onde paramos? Quais serão os novos capítulos da história do teatro musical brasileiro em um futuro próximo?

## 1.1 A ATUAÇÃO FEMININA NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO

Em paralelo com a história do Teatro Musical Brasileiro, julgo importante destacar neste trabalho o papel e as contribuições das mulheres nessa trajetória. Não é de hoje que se fala sobre o quanto a mulher sempre precisou e precisa “brigar” para conquistar lugares de destaque e papéis relevantes nos campos da educação, da política ou das artes. A trajetória da atuação feminina no cenário do teatro musical não é muito diferente de sua trajetória em outras esferas da sociedade. Ainda nas primeiras décadas do século XX, o exercício, por parte da mulher, de um papel que não estivesse relacionado às funções domésticas e à educação dos filhos, era algo completamente fora dos padrões. No entanto, mesmo com essa restrição social, algumas mulheres encontraram espaço para atuar no teatro musical brasileiro, tanto nos palcos quanto nos bastidores. Embora em número menor em comparação aos homens, houve mulheres que desafiaram as convenções da época e se envolveram ativamente na produção

---

<<https://www1.folha.uol.com.br/seminariosfolha/2021/08/musicais-encaram-perdas-na-volta-aos-palcos-paulistanos.shtml>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

BARGAS, Diego. **Como os musicais estão retomando em meio às incertezas da Covid e boicote do governo**. Quem, São Paulo, 16 set. 2021. Disponível em: <<https://revistaquem.globo.com/Entretenimento/noticia/2021/09/como-os-musicais-estao-retomando-em-meio-a-incertezas-da-covid-e-boicote-do-governo.html>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

MACEDO, Vitória. **Musicais voltam aos palcos de SP após terem sido dizimados pela pandemia**. Folha de São Paulo, São Paulo, 2 set. 2021. Guia Folha. Disponível em: <<https://guia.folha.uol.com.br/teatro/2021/09/musicais-voltam-aos-palcos-de-sp-apos-terem-sido-dizimados-pela-pandemia.shtml>>. Acesso em: 1 mar. 2022.

músico-teatral, como Chiquinha Gonzaga, por exemplo, que foi uma das pioneiras na música popular brasileira, rompendo barreiras de gênero ao compor e se apresentar em teatros. Veneziano (1991) aponta para a importância da peça "Forrobodó", estreada em 1912 e que foi musicada por Chiquinha Gonzaga. Segundo a autora, "Forrobodó" "representou um marco para o teatro nacional, pois, a partir dela, a linguagem popular brasileira entrou em cena" (VENEZIANO, 1991: 40). Outra importante contribuição para o teatro nacional foi feita pela atriz Cinira Polônio. Ela criou sua própria companhia teatral em 1902 e, em 1908 iniciou no Teatro Carlos Gomes as apresentações de espetáculos por sessões, que perduram até os dias de hoje (VENEZIANO, 1991; CARVALHO et. al, 2008).

Com relação aos papéis ocupados por mulheres no palco, segundo Collaço (2010), esses eram limitados ao corpo de baile e às atividades de canto e dança. Essas atividades ocupavam menos espaço nas produções da Revista de Ano<sup>6</sup>, que era um gênero teatral popular na época, caracterizado por números musicais, danças e esquetes cômicos. Os papéis considerados mais importantes e centrais eram voltados para a comicidade masculina. Enquanto os homens desempenhavam os papéis principais, as mulheres eram relegadas a papéis secundários, de caráter mais decorativo ou romântico. No entanto, ao longo do tempo, a participação das mulheres no teatro de revista foi se ampliando e evoluindo. Elas começaram a assumir papéis mais relevantes, ganhando destaque como atrizes, cantoras e dançarinas. Ainda segundo Collaço (2010), foi na primeira década do século XX, que o texto, que antes era o centro dos espetáculos, "foi cedendo espaço para o canto e dança, e a atriz revisteira pôde começar a expor seu corpo com mais desenvoltura em cena" (COLLAÇO, 2010: 4). Também nesse período, as atrizes e cantoras começaram a adentrar no espaço masculino, passando a interpretar personagens cômicos, satíricos e dramáticos, que lhes permitiam explorar seu talento e expressão artística de maneiras mais amplas. Na mesma época surgiu a grande estrela Otília Amorim que, segundo Collaço (2010: 4), era considerada uma atriz completa: "atuava como caricata, dançava, cantava, e representava muito bem. Era uma mulher bonita e desembaraçada, e com grande domínio das platéias". Otília inovou e abriu

---

<sup>6</sup> A revista de ano costumava ser encenada no final de cada ano, fazendo uma retrospectiva dos acontecimentos políticos, culturais e sociais do período.



espaço para as futuras atrizes e cantoras que viriam a ser conhecidas como vedetes, as grandes estrelas da era de ouro do Teatro de Revista. Dentre os muitos nomes femininos que se destacaram nesse período, gostaria ainda de citar o nome de Lucília Peres que, segundo Carvalho et. al (2008), ajudou a criar a Companhia Dramática Brasileira e também atuou como professora de arte dramática do Serviço Nacional de Teatro, ajudando a formar uma nova geração de atores. Já a chegada da *Ba-ta-clan*, dirigida por Madame Rasimi, em 1922, gerou um grande impacto no papel feminino nos palcos do teatro de revista, instaurando o nu artístico e retirando as meias que cobriam as pernas das coristas. Segundo Latorre (2002: 35), “agora, o elenco feminino, para alimentar a fantasia masculina, era obrigado a ter pernas magras esculpidas e corpos maravilhosamente esculpidos, para dançar as novas coreografias”.

Já nos anos 40, segundo Carvalho et. al (2008: 29-30) inaugurou-se, para o teatro brasileiro, “uma etapa de verdadeiro profissionalismo”. As autoras atribuem papel de destaque nesse novo cenário à Bibi Ferreira, como atriz, diretora e empresária. Bibi Ferreira contribuiu para elevar o nível de profissionalismo e qualidade das produções teatrais, deixando um legado significativo na história do teatro no país. Carvalho et. al (2008: 29-30) também apontam a grande “contribuição das mulheres para o sucesso das revistas na Praça Tiradentes” e pontuam como as famosas vedetes “ajudaram a promover entre os anos 1940 e 1950 o êxito de grandes companhias como a de Válter Pinto”.

Na segunda metade do século XX somou-se mais um importante papel na lista de atuações femininas na cena teatral brasileira, o de produtora teatral. As mulheres passaram a ser cada vez mais as responsáveis pela promoção, administração e captação de recursos para a produção dos espetáculos. Mais uma vez, Carvalho et. al (2008) citam, dentre outras, Bibi Ferreira como um dos principais destaques nesse importante papel. Oliveira (2018: 165) refere-se à Bibi como uma “artista que contribuiu decisivamente para a profissionalização das artistas nos anos 1940 e em todo o século XX”.

Embora no início tenham sido limitadas a papéis secundários e estereotipados, as mulheres conquistaram espaço, quebraram barreiras e contribuíram para o crescimento e a popularidade do gênero. Hoje em dia, no contexto teatral contemporâneo, as mulheres desempenham papéis diversos e relevantes, ocupando posições de destaque e influenciando o desenvolvimento do gênero. Atualmente, além de

atuarem dentro e fora dos palcos nos mais diversos papéis, cresce o número de mulheres que ocupam espaços acadêmicos e contribuem para a divulgação, preservação e profissionalização da arte e da cultura brasileira. Nas universidades temos cursos de teatro, música e dança, e, embora não haja, no Brasil, nenhum curso de graduação específico em teatro musical, existem diversos cursos profissionalizantes voltados para a formação do ator/cantor/bailarino, onde podemos encontrar muitas mulheres formando novos profissionais e contribuindo com pesquisas acadêmicas sobre as mais diversas áreas abarcadas pelo teatro musical, como, por exemplo, Neyde Veneziano, professora e pesquisadora da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, autora de cinco livros sobre o teatro musical brasileiro, além de diversos artigos sobre o tema. Veneziano é hoje uma referência para muitos estudiosos, especialmente para quem pesquisa sobre o teatro de revista no Brasil.

Além de atuar na academia, também encontramos muitas mulheres atuando como professoras particulares de canto, dança e dramaturgia, ou ainda, como produtoras, diretoras, compositoras etc., e que são referência no âmbito do teatro musical contemporâneo. Entre elas, destacamos Mirna Rubim, que é diretora e professora de canto no Estúdio V.O.C.E, e coordenadora do Núcleo de Teatro Musical da Casa das Artes de Laranjeiras - CAL. Rubim possui “Doutorado em Canto - *Voice Performance*” pela *University of Michigan*, Estados Unidos, e foi uma das precursoras na popularização do ensino da técnica *belting* no Brasil. É autora de diversos artigos sobre canto e teatro musical e recentemente lançou o livro “Voz, Corpo, Equilíbrio”, onde apresenta de maneira didática parte do seu conhecimento adquirido ao longo de mais de 30 anos de experiência profissional como pesquisadora, performer e professora.

Outro destaque é Alessandra Maestrini, que atua como diretora, produtora, dramaturga, atriz e cantora. Maestrini tornou-se um dos nomes mais conhecidos no cenário nacional de teatro musical interpretando papéis marcantes nos palcos, como a personagem Amélia, de “7 o Musical”, papel escrito por Charles Möeller, Claudio Botelho e Ed Motta especialmente para ela, ou em seu mais recente papel em “O Som e a Sílabas”, também escrito especialmente para ela e Mirna Rubim, por Miguel Falabella. Outras mulheres que se destacam por seu grande domínio da cena músico-teatral no Brasil são Cláudia Raia, Sara Sarres, Josi Lopes, Fabi Bang, Myra Ruiz,

Kiara Sasso, Amanda Acosta, Laila Garin, entre outras.

Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin, além da já citada Alessandra Maestrini, são as cantoras/atrizes/produtoras escolhidas para, ao lado de Bibi Ferreira, serem objeto de estudo neste trabalho. Abordarei a seguir, com maior profundidade, informações vinculadas com as suas carreiras, perfis vocais e profissionais. Para preparar o estudo comparativo, o capítulo 2 estará dedicado à trajetória profissional de Bibi Ferreira, a grande estrela do teatro musical brasileiro, cuja carreira de grande sucesso tornou-se paradigmática para a pesquisa e o estudo propostos neste trabalho.

### 1.1.1 Alessandra Maestrini

Alessandra Maestrini nasceu no dia 17 de maio de 1977 na cidade de Sorocaba/SP, filha de Emílio Maestrini e Noêmia Maestrini. Ela é atriz, cantora, compositora, poeta, diretora, produtora, dramaturga, ativista, tradutora e versionista<sup>7</sup>.

Em entrevista concedida ao “Vênus Podcast”<sup>8</sup>, Maestrini conta que sua primeira aula de teatro aconteceu aos 4 anos de idade, no entanto, foi aos 11 anos que ela começou a estudar teatro de forma mais aprofundada na escola O Tablado. Aos 15 anos, Maestrini iniciou seus estudos de canto e revelou, em uma entrevista à João Marcelo Bôscoli para o programa “Todo Seu”<sup>9</sup>, que descobriu sua capacidade de cantar por causa da influência de Barbra Streisand.

Aos 17 anos, Maestrini ganhou uma bolsa para estudar teatro e música nos Estados Unidos, na Universidade de Evansville, em Indiana. Ao retornar para o Brasil, estreou no universo do Teatro Musical em 1997 com o espetáculo “As Malvadas”, de Charles Möeller e Cláudio Botelho, interpretando a personagem Laura, escrita especialmente para ela. Ao “Vênus Podcast”, Maestrini declara: “eu comecei minha carreira profissional porque eu cantava”<sup>10</sup>. E ainda:

---

<sup>7</sup> Biografia disponível em: <<https://alessandramaestrini.com.br/bio>>. Acesso em 20 out. 2021.

<sup>8</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Vdtzh0tGtvM>>. Acesso em 10 out. 2022.

<sup>9</sup> Entrevista disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=d9piKveEUqY>>. Acesso em 10 out. 2022.

<sup>10</sup> Todas as transcrições das entrevistas foram realizadas por mim.

“profissionalmente eu comecei fazendo musical [...] se eu não tivesse descoberto a música por conta da paixão pela Barbra, eu não teria estreado em “As Malvadas” com um papel escrito para mim por Charles Möller e Cláudio Botelho” (MAESTRINI, 2022)

A partir de então, Maestrini não parou mais, participou de diversos musicais nacionais e importados ao longo de sua carreira, além disso, ela também deixou sua marca no cinema e na televisão, expandindo suas habilidades artísticas para outras mídias. Dentre os musicais de maior sucesso em que atuou, gostaria de destacar, “O Abre Alas” (1999), “*Rent*” (1999) no papel de Maureen Johnson, “Os Miseráveis” (2002) no papel de Fantine, “Ópera do Malandro” (2007) e o já citado “7 o Musical” (2007) de Charles Möeller e Cláudio Botelho, no papel da protagonista Amélia, que foi escrito especialmente para ela. Em 2011 Maestrini estrela o musical “*New York, New York*” no papel de Francini Evans, o qual lhe rendeu, em 2012, o Prêmio Mulher em Destaque Opaque na categoria de “Melhor Atriz”. Em 2013 passou a produzir seus espetáculos, iniciando com seu show “*Drama’N Jazz*”, nesse mesmo ano tornou-se a mestre de cerimônias oficial do Prêmio Bibi Ferreira, função que exerce até hoje.

**Fotografia 1** – Alessandra Maestrini e o pianista João Carlos Coutinho em “Yentl em Concerto”.



Fonte: G1, 2016<sup>11</sup>

---

<sup>11</sup> Disponível em:

<<http://g1.globo.com/musica/blog/mauro-ferreira/post/maestrini-ombreia-streisand-no-canto-das-musicas-de-yentl-em-concerto.html>>. Acesso em 10 out. 2022.

Maestrini que sempre falou sobre sua admiração pela atriz e cantora estadunidense de Teatro Musical, Barbra Streisand, em 2014 montou, dirigiu e interpretou o espetáculo “Yentl em Concerto”, uma versão da obra “*Yentl – The Yeshiva Boy*”, de Isaac Bashevis Singer, que teve suas canções imortalizadas na voz de Barbra Streisand no filme homônimo de 1983. O espetáculo “Yentl em Concerto” marcou um momento importante na carreira de Maestrini, foi registrado em CD e DVD, inaugurando o selo Maestrini Produções. Inclusive, o CD recebeu o “Prêmio da Música Brasileira”, em 2017, na categoria Melhor Álbum em Língua Estrangeira. Seu mais recente papel no Teatro Musical foi em “O Som e a Sílabas” (2017), uma comédia musical escrita especialmente para ela por Miguel Falabella. Nessa peça, Maestrini interpreta uma jovem com diagnóstico de autismo. No palco, ela contracena com Mirna Rubim, que também é sua professora de canto.

### 1.1.2 Kiara Sasso

Chiara Francesca Perin Di Santolo Sasso é o nome de batismo da atriz, cantora, bailarina, produtora e diretora brasileira Kiara Sasso. Ela nasceu no Rio de Janeiro mas cresceu morando nos Estados Unidos, na cidade de Redondo Beach, no estado da Califórnia. Sua carreira artística se iniciou quando ela tinha 8 anos de idade e começou a participar de filmes e comerciais de TV em Los Angeles, Califórnia. Mais tarde, apaixonou-se por musicais aos 11 anos de idade, quando foi assistir, junto com seus pais, o espetáculo “O Fantasma da Ópera”. Em entrevista concedida à Marília Di Dio<sup>12</sup>, em 2011, ela relata:

“Surgiu meu interesse pelo canto quando eu fui assistir O Fantasma da Ópera nos Estados Unidos, minha família me levou e eu fiquei fascinada e, foi cantando junto com o CD que eu descobri que eu sabia cantar, que eu tinha uma voz, que eu tinha algum dom, e aí eu comecei a fazer aulas por conta disso” (SASSO, 2011).

De volta ao Brasil, Sasso iniciou sua trajetória no Teatro Musical aos 14

---

<sup>12</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=30nWmCOnIEI>>. Acesso em 13 out. 2022.

anos, no Rio de Janeiro, no musical “*Banana Split*” (1993). Em 1996 atuou no musical *off-Broadway* “Os Fantásticos” e daí em diante, seguiu fazendo diversos espetáculos como “As Malvadas” e “*Broadway in Café*” em 1997.

Sasso voltou aos Estados Unidos para cursar Teatro Musical na Faculdade Santa Mônica, durante sua temporada lá, atuou no musical “*The Threepenny Opera*” (1999), e no primeiro *workshop* do musical “*Spring Awakening*” (1999), do diretor Michael Mayer, vencedor do prêmio Tony. Após sua faculdade, Sasso retornou ao Brasil e seguiu emendando um trabalho no outro. Em 2001 viveu a personagem Elza, em “Cole Porter, ele nunca disse que me amava”, no ano seguinte, deu vida à Bela na montagem brasileira de “A Bela e a Fera” (2002) e, em 2004 integrou o elenco do musical “Tudo é Jazz”. Entre os anos de 2005/2006/2007, Sasso realizou um sonho ao dar vida à Christine, a mocinha de “O Fantasma da Ópera”, que segundo ela, foi o musical que lhe suscitou o interesse pelo canto. Ela seguiu atuando em diversos espetáculos, dentre os quais, gostaria de destacar: “*Miss Saigon*” (2007); “A Noviça Rebelde” (2008); “*Jekyll and Hyde, O Médico e o Monstro*” (2010); “*Mamma Mia!*” (2011); “*Hair*” (2012) e “*New York, New York*” (2012).

Em 2013, Sasso integrou o elenco da montagem paulistana de “A Princesinha, o Musical”. O musical foi uma iniciativa da Fundação Lia Maria Aguiar de Campos do Jordão, que trabalha com a comunidade carente do local, através da arte. Em 2014, venceu na categoria “Melhor Atriz Coadjuvante”, na segunda edição do Prêmio Bibi Ferreira, por sua personagem Eva, no musical “A Madrinha Embriagada”. Em 2016 estreou o espetáculo “O Palhaço e a Bailarina”, onde além de atuar no palco, também produziu e dirigiu a peça ao lado de Lázaro Menezes, que também é seu esposo. Além de sua atuação no Teatro Musical, Sasso também já interpretou diversos papéis tanto no cinema como na televisão, além de dublar personagens famosos dos desenhos da Disney, como Ariel, de “A Pequena Sereia” e também Cinderela em “Cinderela II”. Nos palcos brasileiros, seu último papel veio em 2021, no pós pandemia, com o espetáculo “Barnum - O Rei do Show”, mais um grande sucesso de público no Brasil.

**Fotografia 2** – Kiara Sasso e Murilo Rosa em “Barnum, o Rei do Show”.



Fonte: Famosando, 2021<sup>13</sup>

### 1.1.3 Amanda Acosta

Amanda Netto Acosta nasceu em São Paulo/SP no dia 10 de novembro de 1978. Ela iniciou sua carreira aos 4 anos de idade, cantando em um programa de televisão. Logo após sua aparição na TV, ela passou a estrelar diversos comerciais até que em 1988 ingressou no já existente grupo musical “Trem da Alegria” onde permaneceu até a dissolução do grupo em 1992. Durante sua permanência, o grupo conquistou cinco discos de ouro e três de platina. Após a dissolução do grupo, Acosta mudou-se para o Rio de Janeiro onde cursou um ano de teatro na escola O Tablado e iniciou sua carreira na teledramaturgia, em seguida, estreou no teatro com o espetáculo “O Mágico de Oz” (1993). Sobre sua formação, em entrevista ao blog “O Teatro Me Representa”<sup>14</sup> em 2020,

---

<sup>13</sup> Disponível em:

<<https://www.famosando.com.br/murilo-rosa-e-kiara-sasso-falam-sobre-a-volta-ao-palco-em-barnum-o-rei-d-o-show/>>. Acesso em 13 out. 2022.

<sup>14</sup> Disponível em: <<http://oteatromerepresenta.blogspot.com/2020/11/na-coxia-com.html>>. Acesso em 26 fev.

Acosta declarou que sua formação em canto vinha da prática e das aulas que teve com professores particulares de canto, sobre sua formação em teatro, declarou ter feito alguns cursos, um ano no Tablado (RJ), Curso de Teatro Parthenon (SP), Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Teatro do Sesi (SP); e Formação de Atores do CPC-UMES.

Em entrevista para o podcast “Eu Ator”<sup>15</sup>, Acosta declara que o marco de sua carreira no Teatro Musical se deu em 1998 ao estrear a peça “No Reino das Águas Claras” no papel de Narizinho. A partir daí, seguiu atuando em diversos musicais, dentre eles: “*Godspel*” (2002); “O Gato Malhado e a Andorinha Sinhá” (2003); “As Mulheres da Minha Vida” (2006) e “*My Fair Lady*” (2007) onde interpretou a personagem Elisa, mesmo papel interpretado por Bibi Ferreira em 1962. Acosta nunca deixou os palcos dos musicais e acumula diversos papéis em sua carreira. Após atuar em “*My Fair Lady*” seguiu fazendo vários espetáculos, além de vários trabalhos tanto para a televisão quanto para o cinema, e em 2016 estrelou a peça “O Primeiro Musical a Gente Nunca Esquece” cuja trilha sonora era totalmente feita de *jingles* famosos, incluindo alguns brasileiros, além de canções dos musicais “O Mágico de Oz”, “A Noviça Rebelde” e “*Sweet Charity*”.

Além de sua atuação, Acosta demonstra seu talento e versatilidade ao se envolver em diferentes funções nos bastidores do teatro. Em 2017, ela trabalhou como escritora, produtora e diretora no espetáculo “Alô, Alô Teatro Musical Brasileiro”, ao lado de Kleber Montanheiro. Em uma entrevista ao programa “Persona”<sup>16</sup> da TV Cultura em 2020, Acosta compartilhou suas experiências acumulando diversas funções dentro do espetáculo, ressaltando que o papel de produtora foi o mais desafiador.

Em 2018, Acosta estrelou um dos mais importantes papéis de sua carreira no teatro musical, ela interpretou Bibi Ferreira no espetáculo “Bibi, uma vida em musical”. Acosta foi aclamada pela crítica e pelo público e disse ter sido um dos maiores desafios de sua carreira, em sua entrevista ao programa “Persona”, declarou:

“É um dos maiores desafios da minha vida como artista, e como ser humano também, em lidar com essas emoções também porque, imagina, é Bibi, conhecidíssima, tudo marcante, a voz marcante, físico marcante, tudo o que ela fez foi marcante” (ACOSTA, 2020).

---

2023.

<sup>15</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2U4pu410l-4>>. Acesso em 15 out. 2022.

<sup>16</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7r1WI2fa5Vk>>. Acesso em 15 out. 2022.



Acosta também lembrou como foi ter a própria Bibi Ferreira na platéia, assistindo um espetáculo sobre sua própria vida:

“Imagina, a Bibi foi assistir a vida dela, uma das maiores atrizes do mundo [...], a última vez que ela foi ao teatro foi pra assistir a vida dela, nunca mais ela foi ao teatro depois, até a partida dela. [...] foi um espetáculo especialmente brilhante, ela participou do espetáculo, no intervalo do segundo ato, eu já estava emocionadíssima [...] aí o Procópio, interpretado brilhantemente pelo Chris Penna, fala: “você se tornou a maior estrela do Brasil”. Falando pra Bibi eu, lá no palco, aí a gente ouve na plateia: “muito obrigada!” [...] e foi lindo, aí eu comecei a cantar *La Vie en Rose* e ela começou a cantar lá da plateia comigo. Foi um dos momentos mais incríveis da minha vida até hoje e, acho que foi um momento histórico no teatro brasileiro que só quem esteve lá sabe a dimensão dessa emoção” (ACOSTA, 2022).

**Fotografia 3** – Amanda Acosta em “Bibi, uma vida em musical”.



Fonte: Folha de São Paulo, 2016<sup>17</sup>

Por sua atuação em “Bibi, uma vida em musical”, Acosta recebeu em 2018, o Prêmio Bibi Ferreira, na categoria “Melhor Atriz em Musical” e, em 2019, o Prêmio Cesgranrio, também na categoria “Melhor Atriz em Musical”. Após deslumbrar o público como Bibi Ferreira, Acosta embarcou em outra jornada memorável, dando vida à icônica

---

<sup>17</sup> Disponível em:

<<https://f5.folha.uol.com.br/diversao/2018/05/musical-reconta-a-trajetoria-da-atriz-e-cantora-bibi-ferreira.shtm>>. Acesso em 15 out. 2022.

Carmen Miranda no espetáculo "Carmen, a grande pequena notável", com apresentações que se estenderam de 2018 a 2021, retornando ao papel em 2023. Em 2019 também interpretou a personagem Serena, em "As Cangaceiras, Guerreiras do Sertão" (2019).

Com uma carreira sólida no teatro musical brasileiro e participação em inúmeros espetáculos de destaque, Amanda Acosta se tornou uma figura importante no cenário artístico do país, com sua habilidade vocal impressionante e talento multifacetado.

#### 1.1.4 Laila Garin

Laila Miranda Garin<sup>18</sup> é uma artista brasileira de ascendência mista, com pai francês e mãe baiana, e uma figura proeminente no cenário cultural do país. Com uma sólida formação em artes cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), sua trajetória é marcada por notável dedicação e versatilidade artística.

Seu interesse pelas artes se iniciou cedo, com apenas 11 anos, ela já estudava teatro e, aos 13 anos, iniciou seus estudos em canto lírico. Com apenas 15 anos, Laila Garin já integrava um grupo de teatro amador na Casa Via Magia. Nesse contexto, participou de diversas montagens teatrais, enriquecendo sua experiência no palco desde cedo. Dentre as produções nas quais atuou, destaca-se "Romeu & Julieta e Caetano", uma peça que mesclava fragmentos da obra de Shakespeare com canções do renomado compositor brasileiro. Essa experiência permitiu a Garin demonstrar seu talento tanto na atuação como no canto, mostrando sua versatilidade artística desde o início de sua jornada nos palcos. Em sequência, ela participou de montagens como "A Casa de Eros" (1996), "Medeia" (1997), "Roberto Zucco" (1998) e "Lábaro Estrelado" (1999).

A paixão de Garin pelo universo artístico a levou a ingressar no curso de Interpretação Teatral na Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde aprimorou suas habilidades e técnicas de atuação. Além disso, durante sua formação na UFBA, também dedicou-se ao curso de Mímica Corporal Dramática, desenvolvido pelo francês Etienne Decroux, enriquecendo ainda mais sua bagagem artística. Em 2011, estreou o espetáculo

---

<sup>18</sup> Biografia disponível em: <<https://www.ilanabrakarz.com.br/atrizes/1393840/laila-garin/bio?bf=1>>. Acesso em 20 fev. 2023. Em: <<https://dicionariompb.com.br/artista/laila-garin/>>. Acesso em 20 fev. 2023

“Gonzagão”, dirigido por João Falcão e também lançou o disco "*French Kiss Bossa*", marcando definitivamente o seu caminho como atriz e cantora.

Uma das performances mais notáveis de Laila Garin foi no papel de Elis Regina no espetáculo "Elis, a Musical" (2013), no qual ela conquistou o público e a crítica especializada. Sua interpretação excepcional rendeu-lhe reconhecimento crítico e a consagração como uma das principais atrizes musicais da atualidade no Brasil.

**Fotografia 4** – Laila Garin em “Elis, a Musical”.



Fonte: Veja São Paulo, 2015<sup>19</sup>

Entre 2016 e 2017, Garin brilhou novamente ao dar vida à personagem Joana em "Gota D'Água [a seco] - O Musical", uma adaptação contemporânea da peça clássica de Chico Buarque e Paulo Pontes, originalmente interpretada por Bibi Ferreira. Mais uma vez, sua atuação foi aclamada pela crítica e pelo público, solidificando sua posição como uma talentosa intérprete de personagens complexos. Em 2017/2018, interpretou o papel de Helena no musical "2 Filhos de Francisco", inspirado na vida da dupla sertaneja Zezé Di Camargo e Luciano. Ainda em 2018, alcançou destaque ao

---

<sup>19</sup> Disponível em:

<<https://vejasp.abril.com.br/coluna/na-plateia/laila-garin-a-elis-do-musical-e-um-dos-poucos-destaques-da-novela-8220-babilonia-8221>>. Acesso em 12 mar. 2023.

integrar o elenco do seriado brasileiro "3%", da plataforma de *streaming* Netflix. Nessa produção, ela interpretou a principal antagonista da trama, Marcela, demonstrando sua capacidade de se destacar em diferentes formatos e gêneros. Já em 2019, lançou o DVD intitulado "Laila Garin e a Roda ao vivo", dirigido por Ney Matogrosso, contando com o acompanhamento dos músicos da banda A Roda.

Novamente nos palcos do teatro musical, em 2020, Garin estreou como protagonista na peça musical "A Hora da Estrela ou O Canto de Macabéa", uma adaptação teatral da obra literária de Clarice Lispector, dirigida por André Paes Leme e com músicas originais de Chico César. Em 2023, fez sua estreia no espetáculo "Carmen – A Grande Pequena Notável", de Heloisa Seixas e Julia Romeo, com direção de Kleber Montanheiro, interpretando a cantora Carmen Miranda.

## 2 A TRAJETÓRIA DE BIBI FERREIRA

Abigail Izquierdo Ferreira é o nome de batismo de Bibi Ferreira, filha do ator, diretor e dramaturgo Procópio Ferreira e da bailarina Aída Queirolo Izquierdo. Bibi nasceu em 1 de junho de 1922 na cidade do Rio de Janeiro. Alguns autores, entre eles MONTENEGRO E RAMAN (2003), VILHENA (2001; 2008), e BELING (2013; 2016) afirmam que houveram três estreias artísticas na vida de Bibi e, atribuem a primeira estreia ao episódio que relata que com 24 dias de nascida, Bibi foi levada ao palco do Teatro Trianon para substituir uma boneca de cena que havia desaparecido durante as apresentações da peça “Manhãs de Sol”, de Oduvaldo Viana, seu padrinho. Tal atribuição é reproduzida no musical “Bibi, uma vida em musical”. Embora seja uma interessante história para que tenhamos um panorama do universo que cercava a vida de Bibi desde seu nascimento, devemos ponderar que tal ocorrido não deveria ser considerado como uma estreia, visto que, sendo um bebê de apenas 24 dias, não tivera responsabilidade sobre esse fato, não tinha consciência do que realmente estava acontecendo, e não estava lá por vontade própria. Compreendo que tratar esse evento como estreia é um recurso utilizado pelos biógrafos de Bibi na construção de sua identidade e memória, e que reforça o discurso da precocidade e do talento inato da artista. Ainda assim, é interessante pensarmos que, sendo filha de um ator e de uma bailarina, Bibi sempre esteve rodeada de artistas e isso certamente foi um fato relevante e que muito contribuiu para o sucesso de sua carreira. Ainda segundo estes autores, a segunda estreia foi aos três anos de idade, quando Bibi atuou na Companhia Velasco, em Santiago, Chile, e integrou o elenco por dois anos consecutivos (MONTENEGRO E RAMAN, 2003; VILHENA, 2008). Aos sete anos já fazia parte do elenco de ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Com dez anos, já estava formada em piano e com quatorze anos já tinha mais de dez músicas publicadas. Seguindo os passos da mãe, estudou balé no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, além de aprender a tocar violino e violão (MONTENEGRO E RAMAN, 2003).

**Fotografia 5** – Bibi, com 3 anos, entre os pais, Aída Izquierdo e Procópio Ferreira.



Fonte: MONTENEGRO E RAMAN, 2003: 16

Oficialmente, Bibi estreou na cena profissional do teatro brasileiro, na companhia teatral de seu pai em 1941, com a peça “Inimigo das Mulheres”. O sucesso de sua estreia e a enorme aceitação do público foram os pontapés iniciais para uma carreira brilhante e cheia de sucessos, dentro e fora dos palcos. Três anos depois Bibi criou a sua própria companhia teatral, “A Companhia de Comédias Bibi Ferreira”, inaugurada no Teatro Phoenix em julho de 1944 com a apresentação da peça “Sétimo Céu”, de Austin Strong, com tradução de Elsie Lessa (MONTENEGRO E RAMAN, 2003; VILHENA, 2008). Em 1946 foi convidada a fazer parte do elenco do filme “*The end of the River*”, ao lado de Sabu, Esmond Knight e Torin Thatcher (MONTENEGRO E RAMAN, 2003). Estreou como diretora teatral em 1948 na peça “O Divórcio”, na qual também atuou ao lado do pai.

**Fotografia 6** – Bibi em cena na peça “Inimigo das Mulheres”



Fonte: MONTENEGRO E RAMAN, 2003: 37

Em 1950 Bibi estreou no mundo do teatro de revista com o espetáculo “O Escândalo”, uma megaprodução que teve grande aceitação do público e da crítica, mas que foi interrompida pela tragédia que ocorreu no Teatro Carlos Gomes. Vinte e sete dias depois da estreia, um incêndio destruiu o teatro, bem como todos os cenários e figurinos luxuosos da companhia (MONTENEGRO E RAMAN, 2003; VILHENA, 2008). Em 1956 a companhia de Bibi Ferreira estreou em Portugal, no Teatro Monumental de Lisboa. Em Portugal, além de dirigir diversas peças, Bibi também integrou o elenco de revista da Companhia Eugênio Salvador (MONTENEGRO E RAMAN, 2003). Em 1960 inaugurou-se oficialmente a TV Excelsior, de São Paulo, e Bibi foi convidada a apresentar o programa “Brasil 60”, e nos anos seguintes, “Brasil 61” e “Brasil 62” (MONTENEGRO E RAMAN, 2003; VILHENA, 2008). Vilhena (2008: 57) explica que a atuação de Bibi na televisão “onde chegou a trabalhar simultaneamente em duas emissoras - Excelsior, de São Paulo e Tupi, do Rio de Janeiro - afastou-a do teatro”. Segundo a autora, os palcos brasileiros nos anos 1960 só tornaram a ver Bibi em dois espetáculos: “Minha querida *Lady*” (*My Fair Lady*) e “Alô, Dolly” e, a partir daí, entraram definitivamente em cena os musicais (VILHENA, 2008, p. 57).

A era dos musicais de Bibi Ferreira começou com grandes montagens. Em 1964 ela atuou em “Minha querida *Lady*” ao lado de Paulo Autran, e recebeu o Prêmio

Saci, de O Estado de São Paulo, como melhor atriz. Ela ficou em cartaz por quatorze meses no Rio de Janeiro, depois em São Paulo e Buenos Aires. Vilhena (2008: 57) refere-se a Bibi como a “única atriz de sua geração a incorporar na totalidade as artes de representar, cantar, dançar e compor”. Depois de “Minha querida *Lady*” e “Alô, Dolly”, Bibi retornou aos palcos em 1972 ao lado de Paulo Pontes no musical “O homem de *La Mancha*”, no qual também atuou como produtora (MONTENEGRO E RAMAN, 2003; VILHENA, 2008).

Em 1975 Bibi interpretou um dos papéis mais relevantes de sua carreira, a personagem Joana no musical “Gota d’água”, que tem texto de Paulo Pontes e músicas de Chico Buarque. A peça foi considerada um grito de resistência ante a censura da ditadura militar. Folegatti (2011) aponta para a importância da obra ao dizer que:

“A peça [...] era atualíssima no momento de sua estreia por colocar em cena o problema da crise habitacional no Brasil num instante em que se tornava evidente o fracasso do Sistema Financeiro da Habitação, uma das bandeiras do regime militar. Além disso, como Joana, o povo brasileiro também era vítima da “cafetinagem” daqueles que o governavam” (FOLEGATTI, 2011:123).

Bibi declarou em inúmeras entrevistas que, para ela, “Gota d’Água é a maior obra dramatúrgica brasileira”<sup>20</sup>. Vilhena (2008: 58) diz que Bibi sempre foi “avessa a qualquer manifestação explícita de participação política”. No entanto, segundo essa mesma autora, com “Gota d’Água” Bibi deixou-se “envolver mais diretamente com os problemas vividos no tempo da repressão” e, chegou a abrigar “em sua própria casa amigos obrigados a viver na clandestinidade pela ditadura militar”. Em apenas uma das inúmeras entrevistas de Bibi que encontrei disponíveis na internet, a atriz cita diretamente

---

<sup>20</sup> Bibi fala sobre “Gota d’Água” em entrevista para o programa “Mariana Godoy Entrevista” da Rede Tv, que foi ao ar em outubro de 2015. Disponível no minuto 40:17, em: <[https://www.youtube.com/watch?v=h1P2KOc\\_ifU&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=7](https://www.youtube.com/watch?v=h1P2KOc_ifU&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=7)>. Acesso em 11 nov. 2021.

Bibi fala sobre “Gota d’Água” em entrevista para o programa “Starte” da Globo News. Disponível no minuto 4:30, em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Qz\\_tcCTVMaw&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=Qz_tcCTVMaw&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=3)>. Acesso em 11 nov. 2021.

Bibi fala sobre “Gota d’Água” em depoimento à FUNARTE em 2015. Disponível no minuto 7:23 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HqRORAw7vo>>. Acesso em 04 mar. 2022.



o período da ditadura militar ao falar sobre o processo de escrita de “Gota d’Água”. Ela diz:

“Na ditadura o que era é que os textos eram proibidos, como a “Gota d’Água”. Os dois autores, o Chico Buarque e o Paulo Pontes, não sei se o Chico, mas o Paulo muitas vezes foi à Brasília pra discutir o assunto, e cada vez que ele ia pra lá cortavam mais a peça, e cortavam a peça. Daqui a pouco não resta nada. Mas aí ele conseguiu, ficou num tamanho bom que eles permitiram passar determinado texto que era violento contra, claro, o governo” (BIBI FERREIRA, 2006)<sup>21</sup>.

Por seu papel em “Gota d’Água”, Bibi recebeu o Prêmio Molière e o Prêmio APCA de melhor atriz. Em entrevista ao Jornal O Globo, em 2012<sup>22</sup>, Bibi disse que esse foi o papel mais difícil da sua carreira, e também a melhor coisa que ela já havia feito na vida. Em 1978 ela retornou à televisão, desta vez apresentando na TV Globo os espetáculos “Brasil 78” e “Brasil 79”.

**Fotografia 7** – Bibi no papel de Joana em “Gota d’Água”



Fonte: MONTENEGRO E RAMAN, 2003: 131

---

<sup>21</sup> Entrevista ao documentário “Bibi in Cena”. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=n0LjjHI3vIQ&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=12&t=903s>>. Acesso em 08 mar 2022.

<sup>22</sup> O GLOBO, Cultura. Morre Bibi Ferreira, diva do musical brasileiro, aos 96 anos. O Globo, fev. 2019. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/morre-bibi-ferreira-diva-do-musical-brasileiro-aos-96-anos-23396256>>. Acesso em 6 dez. 2021.

Impossível falar sobre a carreira de Bibi sem citar sua importante contribuição como diretora, papel no qual esteve à frente de grandes produções musicais e músico-teatrais. Além de dirigir vários musicais – como, por exemplo, “Deus Ihe Pague”, em 1976 com Marília Pêra, Marco Nanini e Walmor Chagas no elenco – seu conhecimento musical permitiu que dirigisse grandes *shows*, como o de Elizeth Cardoso no Canecão em 1971; “Opinião” em 1974; o *show* “Bandeira Branca”, de Elizeth Cardoso, também no Canecão em 1977; Clara Nunes no *show* “Clara Mestiça” em 1981, e Maria Bethânia no *show* “Nossos Momentos” em 1981 e novamente no *show* “20 Anos de Paixão” em 1985.

Outro papel marcante na carreira de Bibi foi Piaf. Em 1983 a estreia de “Piaf, a vida de uma estrela” foi recordista de público e ficou em cartaz por quatro anos consecutivos. Bibi recebeu vários prêmios de melhor atriz durante todos os anos em que a peça seguiu em cartaz: Prêmio Molière e Prêmio Mambembe em 1983; APETESP, Jardel Filho, TECO, e Governador do Estado, em 1984; Prêmio Pirandello, como personalidade teatral e a Comenda da Ordem do Mérito das Artes e das Letras da República Francesa, em 1985. Segundo Montenegro e Raman (2003: 156), “Piaf é a primeira peça brasileira a atingir um milhão de espectadores”.

Nos anos 90, Bibi iniciou uma nova fase. Para a comemoração dos seus cinquenta anos de carreira, ela se apresentou com o espetáculo “Bibi *in concert*”, no qual transitava entre as cenas e personagens dos musicais que marcaram sua carreira, intercalando momentos de comédia.

“A ausência de um texto que a tocasse o suficiente fez Bibi escolher uma forma diferente para comemorar seus cinquenta anos de palco: levar à cena não um personagem, mas ela mesma, Abigail Izquierdo Ferreira - seu nome de batismo - para cantar um repertório erudito e popular num concerto que ela assim define: “Quis comemorar o meu Jubileu de Ouro com uma missa ao meu jeito, é assim que vejo o *Bibi in Concert*” (VILHENA, 2008: 60).

Vilhena (2008: 61) afirma que devido aos problemas gerados pelo plano econômico do governo Collor muitos artistas perderam seus patrocínios nos primeiros anos da década de 1990. No entanto, segundo essa autora, “o espetáculo ao qual mais de sessenta empresas haviam negado patrocínio, é consagrado na noite de estréia, transformando-se no maior acontecimento da temporada teatral de 1991 no Rio de

Janeiro”. Em 1992 “*Bibi in concert*” foi apresentado como especial de fim de ano na Rede Globo e dois anos depois Bibi saiu em turnê com o espetáculo “*Bibi in concert 2, the entertainer*” (MONTENEGRO E RAMAN, 2003). Para Vilhena (2008), a crise no teatro brasileiro, causada por diversos fatores, dentre os quais se destacavam a falta de uma política cultural e a concorrência causada pelo crescente interesse do público pelas telas, inviabilizou o teatro como único meio de sobrevivência para os artistas. Nesse caso, “cantar parece ter sido a alternativa encontrada por Bibi para poder continuar trabalhando” (VILHENA, 2008: 62). Em entrevista ao programa “Starte”, da Globo News, Bibi contou como ocorreu sua migração para o canto, o que, segundo ela, teria acontecido por uma questão de necessidade:

“Quando eu fazia comédia, teatro de comédia, uma peça depois outra peça, as peças começaram a diminuir a proporção, enfim, de crescerem, de aparecerem, uma safra fraca. Então depois de duas, três safras fracas você fica sem repertório, não tem peça pra ir pro norte e pra ir pro sul do Brasil, pra ir pra Brasília, pra voltar pro Rio, fica tudo muito difícil. Então eu fui desistindo um pouco da arte de falar, da comédia, e passei para o canto porque era muito mais variado, muito mais rico, e foi isso o que aconteceu. Eu comecei a fazer pequenos *shows*, depois *shows* maiores, até que um dia fiz um concerto muito lindo, com sinfônica, sobre a regência do Henrique Morelenbaum, com a sinfônica do Rio de Janeiro no Theatro Municipal, com o próprio coral do municipal, foi uma coisa muito bonita, que foi o “*Bibi in Concert*” número 1 que eu reputo das coisas mais belas que eu já fiz até hoje” (BIBI FERREIRA, 2011)<sup>23</sup>.

Continuando com sua trajetória musical, ao completar sessenta anos de carreira, Bibi se apresentou com o espetáculo “*Bibi vive Amália*”, viajando por todo o Brasil interpretando canções que foram eternizadas na voz de Amália Rodrigues (MONTENEGRO E RAMAN, 2003), e em 2016 estreou um novo show, dessa vez cantando o repertório de Frank Sinatra (O GLOBO, 2019).

Em 2003 Bibi foi homenageada no carnaval pela Escola de Samba Unidos do Viradouro, com o enredo criado pelo carnavalesco Mauro Quintaes, intitulado “A Viradouro canta e conta Bibi - uma homenagem ao teatro brasileiro” (MONTENEGRO E RAMAN, 2003). Em 2007, aos 85 anos, Bibi voltou aos palcos do teatro de comédia, fazendo a peça “*Às Favas com os Escrúpulos*”, de Juca de Oliveira, com direção de Jô

---

<sup>23</sup> Entrevista ao programa “Starte”. Disponível no minuto 2:20 em: <[https://www.youtube.com/watch?v=Qz\\_tcCTVMAw&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNRRoRGGLmY8ulxh&index=3](https://www.youtube.com/watch?v=Qz_tcCTVMAw&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNRRoRGGLmY8ulxh&index=3)>. Acesso em 11 nov 2021.

Soares (BELLING, 2013). Em 2013, em comemoração aos seus 90 anos de idade, se apresentou no Lincoln Center em Nova York, e em 2018, aos 95 anos, despediu-se dos palcos com a turnê “Por Toda Minha Vida”.

A história de Bibi Ferreira foi representada no musical “Bibi, uma vida em musical”, de Artur Xexéo e Luana Guimarães. A montagem original, dirigida por Tadeu Aguiar e com direção musical de Tony Lucchesi, estreou em janeiro de 2018. Em entrevista ao *Jornal o Globo* (2018)<sup>24</sup>, Bibi declarou a respeito do musical criado em sua homenagem: “Fico feliz ao perceber que as pessoas realmente acompanharam a minha história, e que a minha carreira se destaca a ponto de ser contada”. Na ocasião, Tadeu Aguiar, diretor do musical, declarou: “A Bibi é a história viva do teatro no Brasil. Estudou muito para ser atriz, cantora, instrumentista, dançarina. Leu muito, aprendeu línguas... Enfim, é uma mulher que se preparou e ainda se prepara todos os dias”. E para o autor do musical, Artur Xexéo, Bibi foi “a primeira atriz brasileira pronta para o gênero musical” (REIS, 2018).

Bibi faleceu em fevereiro de 2019 aos 96 anos de idade, vítima de uma parada cardíaca. Sua trajetória nos palcos segue inspirando artistas de teatro musical em todo o Brasil. Vilhena (2008: 64) afirma “ser Bibi Ferreira a maior atriz brasileira da segunda metade do século XX”. E “Para Juca de Oliveira, Bibi Ferreira constitui-se em uma escola de atuação e canto para todos os brasileiros [...] é um fenômeno que, lamentavelmente, dificilmente virá a se repetir neste país” (OLIVEIRA apud BELLING, 2013: 69)<sup>25</sup>.

A brilhante e bem sucedida carreira trilhada por Bibi representa um dos motivos que me levaram a esta pesquisa, onde busco me aproximar de maneira mais profunda das características vocais e profissionais dessa artista tão completa e versátil que é considerada a grande diva do teatro musical brasileiro e exemplo nacional de vocalidade no gênero. No capítulo 4 abordo com maior profundidade as características

---

<sup>24</sup> REIS, Luiz Felipe. **Musical conta a vida de Bibi Ferreira: Aos 95 anos, atriz e cantora é homenageada em peça, enquanto anuncia show, CD e programa de rádio.** *O Globo*, jan. 2018. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/musical-conta-vida-de-bibi-ferreira-22263827>>. Acesso em 6 dez. 2021.

<sup>25</sup> Juca de Oliveira participando da entrevista de Bibi Ferreira no programa “Roda Viva” da TV Cultura em outubro de 2014, repetiu essa frase para a própria Bibi. Disponível no tempo 1:01:00 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Hw7q9Sb5FC8>>. Acesso em 04 mar. 2022.

vocais de Bibi e apresento um estudo comparativo entre seu perfil vocal e profissional e os perfis de Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin. Antes disso, no capítulo a seguir trago um panorama geral da estética vocal do teatro musical brasileiro a fim de contextualização e de estabelecimento de parâmetros de avaliação para esses perfis vocais.

### 3 O CANTO NO TEATRO MUSICAL BRASILEIRO

O teatro musical brasileiro incorporou inúmeras referências de estilo e adotou diversas estéticas vocais ao longo do tempo. O auge do teatro brasileiro de revista, que se deu entre 1920 e 1940 (VENEZIANO, 1991), coincidiu com a chegada e a popularização da amplificação eletromagnética. Antes da amplificação, os cantores precisavam ter vozes naturalmente fortes e projetadas para que pudessem ser ouvidos pelos espectadores em um teatro lotado. No entanto, com o advento da amplificação eletromagnética, tornou-se possível amplificar a voz dos cantores usando microfones e sistemas de som. A partir desse momento, passou-se a privilegiar um canto cuja articulação e entoação estivessem mais próximas da fala, deixando um pouco de lado, mas não totalmente, o timbre marcante do canto lírico onde a articulação do texto encontra-se sensivelmente mais distante da fala. Machado (2007: 21) relaciona esse acontecimento à sedimentação do samba como gênero musical e pontua que “[...] a referência estética para o canto passou a utilizar “uma emissão vocal mais coloquial e com menos utilização de vibrato, valorizando a articulação rítmica e a execução do fraseado musical”. Ainda segundo a autora, “ao acrescentar à expressão vocal um componente intimista, o intérprete aproximava o ouvinte da narrativa, e este poderia sentir-se, então, protagonista do drama apresentado” (MACHADO, 2007: 24-25).

Já nos anos 60, período em que as primeiras importações da *Broadway* chegam ao Brasil, Prado (2020) aponta para a existência de dois grupos predominantes na cena musical do país:

“No cenário musical dos anos 1960 havia dois grandes grupos: os compositores intimamente ligados ao regionalismo, e isso inclui o samba, e os compositores ávidos por inovação na estrutura das músicas. Este último grupo se aproximou da música estrangeira, especialmente do *jazz*, e começou a elaborar composições experimentais” (PRADO, 2020: 7-8).

Nesse contexto, o canto do teatro musical brasileiro, assim como a música popular em geral, incorporou inúmeras influências externas, especialmente a norte-americana, através do *jazz*. Com isso, segundo Machado (2007: 24) “o trabalho dos cantores sobre o fraseado musical e a timbragem tornou-se mais pronunciado”. O

fraseado musical vocal é a maneira como um cantor molda e interpreta as linhas melódicas e as letras de uma música. É a expressão individual e distintiva de um cantor ao cantar uma melodia, adicionando nuances, dinâmicas, inflexões e ornamentações que dão vida e personalidade à performance vocal. O fraseado vocal envolve a escolha de quando e como respirar durante uma música, a ênfase em determinadas palavras ou notas entre outros recursos expressivos. Com a influência do *jazz*, os cantores do teatro musical passaram a explorar uma abordagem mais flexível e expressiva na interpretação das melodias. É importante ressaltar que essas influências externas foram abordadas de maneira única e criativa por artistas brasileiros, em uma fusão de estilos e sonoridades características do teatro musical brasileiro da época.

Já no período da ditadura militar, o surgimento dos musicais engajados foi, pouco a pouco, moldando novamente a estética do canto. As canções passaram a transmitir mensagens políticas e sociais, utilizando letras que iam além do entretenimento. As vozes dos artistas eram utilizadas como instrumento de protesto e resistência. O musical “Arena Conta Zumbi” (1965) marca a estreia dos musicais de protesto no Brasil e, segundo Freitas-Filho (2006: 67), é um exemplo de um “musical total”, em que grande parte do texto é cantado, e os diálogos e trechos narrativos falados estão subordinados a um ritmo ditado pela música. Ou seja, a música desempenha um papel central na peça, conduzindo a narrativa. Durante a ditadura, os musicais importados perderam a força no país e, conseqüentemente, os padrões estéticos advindos principalmente do canto norte-americano também ficaram um pouco de lado. Músicos como Chico Buarque ganharam destaque na cena músico-teatral brasileira e suas canções ajudaram a moldar o novo padrão estético do teatro musical no país. Segundo Prado (2020: 8), “a canção de conotação política se traduzia pela forma enfática com que as músicas eram cantadas”. A intensidade da interpretação vocal ajudava a criar um senso de urgência e paixão em torno das questões políticas abordadas nas canções, tornando-as ainda mais impactantes. Um exemplo mencionado pela autora é a cantora Maria Bethânia, “cujo timbre grave e a valorização expressiva da palavra” se alinhavam perfeitamente com temas políticos. Maria Bethânia é conhecida por sua voz potente e emotiva, que carrega um grande poder de interpretação e transmite uma forte carga emocional. Machado (2007) também aponta o surgimento das vozes de Maria Bethânia e Elis Regina como

marco de uma nova performance cênico-vocal. Segundo ela:

“Tanto uma quanto outra faziam uso da voz a serviço de uma expressão dramática, ignorando qualquer tipo de comportamento vocal preestabelecido, e não aceitando nenhum dos inúmeros rótulos que a indústria fonográfica e a própria crítica quiseram lhes impingir” (MACHADO, 2007: 29).

Essas cantoras se destacaram por sua capacidade de explorar toda a gama de possibilidades expressivas de suas vozes, indo além de simplesmente reproduzir as melodias das canções. Elas utilizavam técnicas vocais variadas, como o uso de dinâmicas contrastantes, manipulação do timbre e acentuação das palavras.

Na década de 1980 o teatro musical brasileiro inaugurou o musical biográfico, dando início a um novo ciclo. Boa parte dos musicais biográficos contavam histórias de ícones da música do passado e utilizavam as canções de seus repertórios (RUBIM, 2010; VENEZIANO, 2010). Com isso, o modelo estético para a música e para a voz, em particular, também buscavam representar a sonoridade dos períodos das histórias narradas. Os intérpretes buscavam reproduzir a sonoridade e o estilo vocal dos ícones da música que estavam retratando. Isso envolvia estudar a forma como esses artistas cantavam, a técnica vocal que utilizavam e até mesmo suas características de timbre e articulação. Dessa forma, o objetivo era criar uma experiência mais autêntica e imersiva para o público, transportando-o para o período histórico e conectando-o com a figura biografada.

Nos anos 90, com a chegada dos musicais de franquia, houve uma influência direta do padrão estético do canto do teatro musical norte-americano nos palcos brasileiros. Esses musicais importados trouxeram consigo uma estética vocal e performática mais alinhada aos padrões da *Broadway*. Paralelamente, os anos 90 também marcaram uma busca crescente pela profissionalização artística no teatro musical brasileiro. Segundo Rubim (2019: 206), nesse período, “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”. Em entrevista ao pesquisador Gerson da Silva Esteves (2014) o ator/cantor/bailarino, Jarbas Homem de Mello, relembra a estreia de “*Rent*” no Brasil em 1999, no qual fazia parte do elenco, e declara:



“Hoje, [...], se você pegar um DVD do *Rent*, você vai ver os problemas que tinha: os problemas de som, problemas de luz, as pessoas gritando, desafinadas... era um caos. Era uma tentativa desesperada de se expressar daquela maneira. A gente não tinha técnica, nenhuma” (MELLO apud ESTEVES, 2014: 240-241).

Atualmente, o Brasil tem uma presença cada vez mais ativa no mercado internacional de musicais, o que tornou a carreira do ator/cantor de teatro musical ainda mais competitiva. Com a expansão da indústria do entretenimento, a procura por profissionais qualificados aumentou, exigindo um alto nível de habilidade e talento por parte dos artistas. Diante desse cenário, a busca pela profissionalização e capacitação tem se tornado ainda mais relevante. Os artistas estão conscientes da necessidade de aprimorar suas habilidades vocais, técnicas de interpretação, dança e outras áreas relacionadas ao teatro musical.

Freitas-Filho (2006) ao falar sobre o musical “Arena Conta Zumbi” (1965), que marcou o início dos musicais de protesto no Brasil, diz que, no momento da estreia, a orientação vocal dos atores/cantores era muito falha. O autor sugere que, com os conhecimentos atuais sobre técnica vocal, um elenco teria a capacidade de render mais do ponto de vista técnico. No entanto, ele ressalta que, apesar das limitações em afinação e qualidade de timbre, os atores/cantores daquela época compensaram com garra e senso teatral. De fato, em relação aos estudos sobre canto, voz e técnica vocal, nos anos 1960 as pesquisas ainda eram escassas e os cantores, ou vinham de formação lírica, ou aprendiam intuitivamente. As primeiras publicações sobre voz cantada com foco em teatro musical e com embasamento médico-científico começaram a surgir na década de 1980, ainda assim, a busca por profissionalização vocal no Brasil só cresceu a partir dos anos 1990 com a volta dos musicais norte-americanos. Além disso, segundo Mariz (2013):

“O novo impulso de interesse foi influenciado também pela aproximação entre médicos otorrinolaringologistas, fonoaudiólogos e profissionais do canto, marcadamente nos anos 90, com a criação da Sociedade Brasileira de Laringologia e Voz. Embora modificada de seu formato original em 1995 e agora restrita apenas a médicos, a SBLV fomentou o surgimento de cursos e encontros com perfil interdisciplinar, como os que até hoje vem sendo ministrados por fonoaudiólogos, professores de canto, etnomusicólogos e por vezes cientistas e professores de fora do Brasil” (MARIZ, 2013: 8).

Mariz (2013) ainda acrescenta que desde então é possível identificar claramente a influência da escola norte-americana de canto popular nos cantores brasileiros. Segundo ela, essa influência se manifesta através de características como a “ornamentação fraseológica típica dos cantores afro-norte-americanos”, o “uso da técnica conhecida como *belting* e pela maior presença do vibrato” (MARIZ, 2013: 9).

O atual cenário músico-teatral do Brasil é bastante diversificado em relação às temáticas abordadas nos espetáculos. Musicais nacionais, biográficos, importados, franqueados, etc. Segundo Elme (2015: 156) “no teatro musical, a conduta vocal está atrelada ao personagem e ao tipo de peça que está sendo encenada, não cabendo interpretações demasiadamente pessoais”. Com o mercado cada vez mais competitivo, o ator/cantor de teatro musical precisa estar em constante preparação e estudo. Os cantores de teatro musical devem ter um bom alcance vocal, controle, projeção e técnica adequada para executar as músicas com precisão e expressividade. Segundo Rubim (2019: 141), para uma audição em teatro musical, “o mais importante é saber o gênero: *pop, legit, rock, jazz, old Broadway, belting*; se brasileiro, MPB, sertanejo, *rock, pop*, etc.”. A autora ainda pontua que, em casos de musicais brasileiros, as audições são facilitadas pelo fato de que as “canções podem ser cantadas em qualquer tom confortável para o candidato” e que, nesse caso, a questão mais importante é a adequação de estilo, para que não façam audição de um musical brasileiro cantando com estilo totalmente americanizado.

### 3.1 CANTO MPB

É difícil unificar o conceito de canto popular brasileiro, pois existem inúmeros subgêneros e estilos dentro do que chamamos de canto popular. Desde suas raízes indígenas e africanas até as influências europeias e contemporâneas, o canto popular brasileiro se tornou um tesouro musical reconhecido mundialmente. Devido a essa grande diversidade, no contexto deste trabalho, o conceito de canto popular brasileiro é delimitado, inicialmente, ao eixo Rio-São Paulo, que é considerado o pólo

nacional de teatro musical. Nesse contexto, o canto popular foi formatado com características advindas, principalmente, da bossa nova e do samba, chamado por grande parte da bibliografia específica da didática do canto, como “canto MPB” (MARIZ, 2013; MACHADO, 2007; PICCOLO, 2006).

Analisando algumas pesquisas realizadas sobre o canto popular brasileiro (MARIZ, 2013; MACHADO, 2007; PICCOLO, 2006), podemos observar que é unânime a conclusão dos autores em torno da ideia de que o canto MPB não possui uma técnica tão específica quanto as do canto lírico e do *belting*. Enquanto essas abordagens enfatizam alcançar um determinado padrão estético, a perspectiva do canto MPB se concentra no controle vocal e na expressão autêntica, valorizando a proximidade com a fala e a preservação das características individuais da voz do cantor. Em vez de seguir um estilo vocal padronizado, o foco está no uso adequado do aparelho fonador para garantir uma performance vocal saudável e expressiva. Para Couteiro (2012: 30), “o refinamento e a elaboração harmônica e melódica, podem ser características da MPB, assim como, a interpretação mais sofisticada, a colocação de voz que prima por cuidado, qualidade vocal, apoio técnico, muitas vezes”. Ainda segundo a autora, “há também a instrumentação, que prefere, em geral, uma textura mais acústica à eletrônica, uma vez que a MPB é uma música mais pra ser ouvida do que dançada”.

Machado (2007: 14) aponta que em se tratando da canção popular brasileira “o que importa é a capacidade do cantor de conhecer a sua voz e de saber escolher a tonalidade que melhor exponha os atributos vocais e a capacidade interpretativa, atendendo às necessidades da canção”. Mariz (2016) acrescenta que:

“Ao mesmo tempo em que se poderia descrever o canto popular como uma extensão da fala, também seria possível dizer que são características distintivas suas a citação de referências musicais e vocais, o forte entrelaçamento a um determinado contexto cultural, a diversidade e a importância da marca pessoal do intérprete” (MARIZ, 2016: 119).

Segundo Piccolo (2005: 409) a maneira de cantar a música popular brasileira sofreu algumas modificações ao longo dos anos. Para ela, alguns marcos importantes foram responsáveis por tais mudanças, como “o advento do sistema eletromagnético de gravação de som, no final da década de 1920, e o surgimento da

Bossa Nova, nos anos de 1960”. Chernavsky (2015: 1) aponta como a industrialização da música popular urbana favoreceu a consagração de gêneros e de condutas vocais específicas em relação à interpretação desses gêneros. Segundo ela, os recursos técnicos e estilísticos utilizados pelos grandes intérpretes de sambas, por exemplo, acabaram ditando tendências e padrões que permanecem vigentes até hoje. Nesse mesmo contexto, Latorre (2002) afirma:

“Essa nova maneira de cantar, mais próximo ao coloquial, da voz falada, inaugura uma nova conduta vocal do intérprete brasileiro, que, até os dias de hoje, serve como referência para o estudo sobre o canto popular do Brasil” (LATORRE, 2002: 27).

Para Severiano (2017) todos os grandes cantores das décadas de 1930 e 1940, período conhecido como a Época de Ouro do Samba, cantaram sambas, mas, segundo o autor, foi o cantor Mário Reis quem deu início ao uso do canto coloquial na canção brasileira, desenvolvendo uma técnica de interpretação que segundo ele, “revolucionou nossa maneira de cantar” (SEVERIANO, 2017: 112). Machado (2012: 23), no entanto, considera a atriz e cantora revisteira Araci Cortes, como sendo a “matriarca da voz na canção popular brasileira, dado que foi a primeira mulher a se consolidar profissionalmente como cantora”. Segundo a autora:

[...] ela produzia uma grande variedade de padrões vocais, ora acentuando a presença da voz cantada e a utilização de vibratos, ora trazendo para o primeiro plano as finalizações entoativas que enfatizavam a presença da fala. Influenciou diretamente a cantora Carmen Miranda, fato observável em suas primeiras gravações, que junto com Mário Reis e Luiz Barbosa tornaram-se as principais referências da época para a elucidação da “voz que fala na voz que canta”, fazendo da entonação o principal veículo da construção de sentidos para a voz cantada” (MACHADO, 2012: 23-24).

Sobre Carmen Miranda, Machado (2012: 24) destaca que foi ela a responsável por “consolidar a performance cênica atrelada à expressão vocal”. Segundo Machado (2007):

“Seu gesto vocal estava diretamente ligado à expressão dos padrões entoativos da fala, numa emissão desprovida de vibrato, com valorização da articulação rítmica não só através dos elementos musicais, mas também das articulações dos fonemas” (MACHADO, 2007: 23).

O samba no período de sua chamada Era de Ouro, teve uma projeção nacional significativa. Esse período foi marcado pela popularização dos programas de rádio, que desempenharam um papel fundamental na difusão nacional do gênero, popularizando-o em todo o país. O rádio reinou absoluto até o início dos anos 1960 quando, a partir de então, começou a perder espaço para a televisão como principal meio de comunicação. Segundo Severiano (2017: 326) com o fim da Era do Rádio, “simultaneamente, a música popular brasileira chegava a uma nova fase, com o baião e o samba-canção saindo de moda e a bossa nova entrando em cena”. Machado (2007) afirma que a chegada da Bossa Nova trouxe refinamento técnico ao canto, tornando-o aparentemente mais simples. Segundo essa autora:

“[...] a voz retomou o caminho delineado pelo samba, acrescido de um apuro técnico vocal e musical no qual o elemento rítmico e os aspectos entoativos originados na fala, o rigor absoluto na afinação, a não-utilização de vibrato, a exploração da sonoridade das palavras como mais um elemento de execução rítmica construíram uma aparente simplificação do cantar” (MACHADO, 2007: 25).

Ainda segundo Machado (2007: 46), “durante a Bossa Nova, João Gilberto repensou a voz na canção popular, correlacionando a realização vocal com a execução instrumental” e provocando assim “um redimensionamento no papel do cantor, colocando-o em relação de equilíbrio com a instrumentação”. Para Tatit (apud Latorre, 2002: 127), João Gilberto “acomodou o canto num registro bem próximo ao da fala, tanto pela altura quanto pelo volume de emissão de voz”. Piccolo (2005: 412) sugere que “a predominância do registro de peito poderia explicar a sensação de proximidade com a voz falada”. Severiano (2017: 330) afirma que, bem diferente de tudo o que se ouvira até então na música popular brasileira, a bossa nova trouxe algo “inovador e revolucionário”, ele a descreve como sendo uma música de:

“[...] melodia moderna, requintada, sem prejuízo da simplicidade, a harmonia audaciosa, repleta de acordes alterados [...], sintética, despojada, o canto intimista, livre de vibratos e, sobretudo, um extraordinário jogo rítmico entre a voz do cantor, o violão e a bateria, numa polirritmia que ressaltava o balanço da canção” (SEVERIANO, 2017: 330).

Machado (2012: 26) ainda acrescenta que com a chegada da bossa nova, “abriam-se [...] novas possibilidades para a voz, tanto no campo do plano da expressão

[...] quanto no plano do conteúdo, ou seja, das significações que se construía com aquele cantar”. Segundo a autora:

“Essa atitude vocal não apenas revelava novas nuances expressivas para a voz, como também destruía o mito dos chamados “vozeirões”, abrindo possibilidades para outros tipos de intérpretes que começariam a surgir a partir da Bossa Nova” (MACHADO 2012: 26-27).

Entre os novos intérpretes que surgiram, alguns compositores passaram a se destacar ao interpretarem sua própria obra, dentre eles Chico Buarque e Edu Lobo que, segundo Machado (2012: 27) trouxeram “o componente da dicção autoral para esse canto desprovido, no início, de um componente vocal de destaque”. Severiano (2017: 364) aponta que a maior parte das canções que integram a fase inicial da carreira de Chico Buarque “misturam influências da música tradicional e da bossa nova”. O autor ainda pontua o fato de que foi nessa fase que Chico deu seus primeiros passos na cena músico-teatral brasileira (SEVERIANO, 2017).

Nesse momento de grande efervescência da canção popular, alimentada e projetada em grande parte pelos festivais televisivos, podemos observar uma enorme variedade de comportamentos e estéticas vocais. Machado (2012: 27) aponta três vertentes produtivas desse período que, segundo ela, estão distribuídas entre os nichos dos Festivais, da Jovem Guarda e da Tropicália. Para a autora:

“Em cada uma dessas vertentes é possível observar os comportamentos vocais que se tornaram refletores das ideologias subjacentes aos diversos grupos. Por exemplo, embora os Festivais fossem um espaço natural para a diversidade musical e vocal, a consagração do gênero música de protesto dominou a imagem que se lançou depois sobre esse ambiente. Sendo assim, essa chamada MPB que discutia os direitos civis por meio da canção popular fixa o espaço do Festival como seu principal ponto de permanência” (MACHADO, 2012: 27).

Ainda segundo Machado (2012: 27) “as vozes identificadas com esse gênero musical [...] são aquelas que se apresentam na região média da tessitura, fato que confere veracidade à fonte sonora, por se aproximarem da sobriedade na referência falada”. É importante ressaltar que a tessitura vocal refere-se à extensão e ao registro de notas em que um cantor se sente mais confortável para cantar. A região média de tessitura é geralmente considerada a faixa central da voz, onde se encontra um equilíbrio

entre a potência e o timbre. Sendo assim, ao escolher a região média da tessitura vocal, os cantores da música de protesto transmitiam uma sensação de reconhecimento e proximidade com a fala cotidiana. Isso dava à performance vocal uma qualidade mais íntima e emocionalmente conectada ao público, pois se assemelhava à maneira como as pessoas normalmente se expressam ao falar. Essa abordagem vocal também contribuiu para a compreensão das letras e da mensagem transmitida nas canções. Ao cantar na região média da tessitura, os cantores da MPB podiam enfatizar as palavras e a clareza da pronúncia, permitindo que as letras e as ideias transmitidas fossem compreendidas com mais facilidade pelo público, fortalecendo o impacto das mensagens políticas e sociais abordadas pela MPB.

Rubim (2019: 136) refere-se ao canto MPB como sendo um canto “de impacto suave a médio” e diz que “o ajuste vocal mais usado na MPB, principalmente na bossa nova, é o *Mix*”, enquanto que os ajustes vocais utilizados no samba, por outro lado, “têm um impacto médio a intenso quanto à energia vocal utilizada” (RUBIM, 2019: 135). E Couteiro (2012) destaca o fato de alguns cantores serem considerados cantores de MPB mesmo cantando músicas de diversos gêneros, como o sertanejo, o folclore, o erudito, o *rock*, entre outros. A autora levanta os seguintes questionamentos:

“O que torna a música MPB é somente a forma como foi concebida ou como ela é interpretada? Como é interpretada ou o arranjo que ela recebeu? Como foi concebida ou a instrumentação usada no arranjo? Como foi interpretada ou como o intérprete usou sua colocação vocal? Como foi executada ou onde foi executada? Ou tudo isso junto e dosado?” (COUTEIRO, 2012: 29)

Acredito que uma das principais características da estética vocal no canto popular brasileiro é a expressividade. Os cantores populares buscam transmitir emoções intensas por meio de suas interpretações, utilizando recursos como variações de intensidade, dinâmica e articulação. Importante ressaltar que a improvisação também é uma parte importante dessa estética. Rubim (2019: 138) aponta que “na MPB o cantor define o melhor tom para sua natureza vocal”, enquanto que “no canto lírico ou na *Broadway*, na maioria das vezes não se muda o tom das canções”. Machado (2007: 14) acrescenta que na canção popular brasileira “o que importa é a capacidade do cantor de conhecer a sua voz e de saber escolher a tonalidade que melhor exponha os atributos

vocais e a capacidade interpretativa, atendendo às necessidades da canção”, e ainda, segundo ela, “o compositor não especifica elementos interpretativos, deixando que isso ocorra por determinação do intérprete” (MACHADO, 2007: 48).

Piccolo (2005) destaca que, apesar da diversidade de gêneros musicais e das peculiaridades de cada artista, as características vocais e interpretativas utilizadas na MPB tiveram poucas mudanças ao longo do tempo. Segundo ela, o que foi mudando foi a metodologia de aprendizado dos cantores de MPB. Inicialmente, o canto na MPB era aprendido de maneira informal e intuitiva, muitas vezes por meio da imitação de outros cantores, não havia uma formação técnica estruturada, e o desenvolvimento vocal ocorria de forma autodidata ou através de experiências práticas. A autora também aponta que a primeira geração de professores de canto popular na MPB tinha sua formação técnica baseada na escola de canto lírico. Ela ainda enfatiza que grande parte dos professores entrevistados por ela durante sua pesquisa, buscavam aplicar em suas aulas exercícios vocais advindos dessa tradição e pontua que, havia um consenso entre os professores entrevistados de que “como o aparato vocal é um só, a técnica para o seu aprendizado independe do gênero musical”. No entanto, segundo Piccolo (2005), o canto popular brasileiro exige uma abordagem técnica e interpretativa diferenciada, levando em consideração suas peculiaridades sonoras. Essas características únicas podem incluir aspectos como a interpretação rítmica, a improvisação melódica e a utilização de recursos vocais específicos do gênero.

“[...] o canto popular brasileiro possui características bem diversas do canto lírico e até de outros cantos populares como o canto gospel ou o sertanejo, por exemplo, e, portanto, deve ser trabalhado de maneira específica para a reprodução de sua sonoridade” (PICCOLO, 2005: 410).

Em diálogo com as pesquisas citadas, considero que a estética do canto popular brasileiro está relacionada com a maneira como o intérprete apresenta a obra, ou seja, com os gestos vocais e interpretativos utilizados pelo mesmo, o que faz com que uma mesma canção possa ter diversas versões, dependendo do cantor que a executa. Embora a escola do canto lírico tenha normatizado condutas fisiológicas que visam um determinado resultado acústico, em se tratando do canto popular, tal resultado torna-se muito limitado, pois o canto popular brasileiro possui características vocais bem distintas



inclusive de outros cantos populares, sendo assim, é fundamental respeitar e trabalhar a técnica de forma específica, reconhecendo suas particularidades e buscando reproduzir sua sonoridade característica de maneira autônoma.

Ao analisar as bibliografias disponíveis sobre o ensino do canto popular, em comparação com bibliografias sobre o ensino do canto lírico ou mesmo do *belting*, nota-se uma grande diferença no discurso por elas implicado. Na literatura sobre o ensino do canto popular brasileiro, é comum encontrar uma ênfase maior na questão estética e interpretativa, o que evidencia a importância atribuída à expressividade, ao estilo e à sonoridade específica da música popular brasileira. Os recursos vocais, a improvisação e a interpretação são aspectos frequentemente abordados, buscando desenvolver a musicalidade e a identidade artística dos cantores. Por outro lado, ao analisar bibliografias sobre o ensino do canto popular norte-americano, é possível observar uma maior presença de pesquisa científica e embasamento fisiológico aplicado na execução dessas técnicas, o que reflete uma abordagem mais baseada em evidências científicas e no entendimento dos controles físicos e fisiológicos da voz.

Segundo Mariz (2016: 125), “o trabalho técnico específico para o canto popular brasileiro ainda requer libertação, de um lado, do modelo tradicional erudito, e de outro, da moldura eficiente mas, massificada, do modelo comercial americano”. Essa observação ressalta a necessidade de uma abordagem própria e contextualizada para o ensino do canto popular brasileiro, que leve em consideração suas características estéticas, interpretativas e culturais. Os cantores de MPB valorizam a qualidade da voz, a pronúncia das palavras e a forma como transmitem as emoções das letras, enfatizando a expressividade e a capacidade de improvisação. É importante buscar um equilíbrio entre a expressividade artística e a compreensão da regulação e técnica do canto, adaptando os conhecimentos médico-científicos ao contexto específico do canto popular brasileiro.

### 3.2 CANTO POPULAR NORTE-AMERICANO

O Canto Popular Norte-Americano, atualmente chamado de Canto Comercial Contemporâneo Norte-Americano (CCCA)<sup>26</sup> (MARIZ, 2013; COSTA, 2017; PRADO, 2020) engloba diversos estilos como *jazz*, *blues*, *pop*, teatro musical, *rock*, *gospel*, etc. Quando se fala em canto de teatro musical norte-americano, logo vem à mente duas técnicas vocais específicas, o *legit* e o *belting*, mas, é importante lembrar que dentro do teatro musical, há vários outros estilos que são abordados em diversos espetáculos, como *jazz*, *pop*, *rock* e *country*, por exemplo. (MARIZ, 2013; ELME e FERNANDES, 2014), no entanto, assim como no caso do canto MPB, o *jazz*, *pop*, *rock*, *country*, dentre outros, que se pratica no teatro musical, é diferente do que estamos acostumados a ouvir fora dele. No teatro musical, o texto é o elemento principal, sendo assim, o canto deve servir ao texto, ao teatro, e não o contrário. Isso significa que as técnicas vocais são adaptadas para transmitir emoções, contar histórias e transmitir a mensagem do espetáculo de forma clara e convincente.

Antes de dar profundidade a este tema, reforço o que foi dito anteriormente sobre as diferentes abordagens de pesquisa e ensino existentes em relação ao canto MPB e ao canto popular norte-americano. Segundo Latorre (2002):

“Ao contrário do que ocorre no Brasil, nos EUA, por exemplo, qualquer expressão musical mais consistente, vinda do povo, desde o *blues* ou o *jazz* da virada do século XX, até o *hip-hop* contemporâneo, torna-se objeto de pesquisa e de aprendizagem sistemática, em instituições de ensino, em seus diferentes níveis. Como efeito dessa combinação de situações (carência de escola de canto popular no Brasil e sua existência nos EUA), aqui, professores de canto popular acabam por importar métodos de ensino norte-americanos, além de outros europeus direcionados para o repertório lírico”. (LATORRE, 2002: 173)

De fato, conforme abordado anteriormente, a literatura em torno do ensino do canto popular brasileiro aborda muito mais a questão estética e interpretativa, enquanto que sobre o ensino do canto popular norte-americano, além do discurso estético, há muita pesquisa científica e com embasamento fisiológico. Isso ficará mais

---

<sup>26</sup> A partir do termo *Contemporary Commercial Music (CCM)*, criado pela pesquisadora norte-americana Jeanette LoVetri em 2003.

claro no decorrer deste texto, onde trarei uma revisão bibliográfica sobre o canto popular norte-americano. Ressalto que nesta pesquisa, vou me ater ao canto do teatro musical, mais especificamente, *legit*, *chest mix* e *belting*.

*Legit* é a técnica vocal utilizada nos clássicos musicais da *Broadway*, também chamados de *Old Broadway*, como “*My Fair Lady*”, “*Oklahoma*” e “*The Sound of Music*”, por exemplo. Essa é a técnica que mais se aproxima da estética do canto lírico. Trata-se de um canto com menos projeção, mas com timbre e produção muito parecidos com o lírico das óperas tradicionais. De acordo com Simões-Silva (2016: 198), “*legit* é “Broadway bel canto”: uma voz redonda, mas aberta, com laringe em posição natural (neutra) ou levemente abaixada. Seu nome vem de “*legitimate voice*”, ou seja, a “voz legítima” lírica”. Segundo Rubim (2019: 134), “o termo *Legitimate Voice* provavelmente surgiu em associação ao termo *Legitimate Theatre*, onde eram executadas as óperas sérias, com técnica lírica, em oposição ao *vaudeville*, com estética mais próxima à voz falada”. Sendo assim, embora compartilhe alguns recursos e abordagens vocais semelhantes aos do canto lírico, o *legit* é adaptado para se adequar às necessidades de amplificação com o uso de microfones, buscando conciliar a estética lírica com a exigência de projetar a voz de forma adequada para o palco e para as demandas narrativas do teatro musical.

Já o termo *Mix* (voz mista) é utilizado para descrever uma técnica vocal em que ocorre uma combinação equilibrada entre a voz de cabeça e a voz de peito. Essa técnica visa alcançar uma sonoridade mais leve, porém, com características de ressonância e projeção semelhantes à voz falada. Miller (2019) descreve a voz mista como uma ação equilibrada entre os músculos tireoaritenóideos e os cricotireoideos. Simões-Silva (2016) ainda acrescenta que:

“A voz mista, ou *mix* pode também ser dividida de acordo com qual musculatura esteja mais presente ou “dominante”: se for o músculo intrínseco da laringe cricotireóideo (CT), será uma voz mista com predominância de voz de cabeça, ou seja, um *head-mix*; se for o músculo intrínseco tireoaritenóideo (TA), será uma voz mista com predominância de voz de peito, ou seja, um *chest-mix*”. (SIMÕES-SILVA, 2016: 198)

No teatro musical, o que mais se utiliza é o *chest mix* (voz mista de peito), esse é o ajuste que permite um canto com articulação e sonoridade próxima a fala,

valorizando assim o texto que é o elemento primordial do teatro musical. Normalmente, as canções de teatro musical contemporâneo são escritas em uma tessitura próxima à da região da fala, onde se utiliza o *chest mix*. Essa técnica permite que os cantores projetem o texto de forma clara e compreensível, mantendo uma conexão mais direta com a expressão vocal natural. No entanto, há momentos em que as músicas favorecem notas mais agudas que estão além da tessitura da fala. Nessas situações, faz-se necessário o uso do *belting* para continuar mantendo uma articulação e uma emissão mais naturais da fala, fazendo com que o texto continue sendo completamente entendido.

Assim como o *chest mix*, o *belting* é uma das técnicas (ou ajustes) mais utilizadas nos musicais contemporâneos, principalmente os da *Broadway* e *Disney*. Por esse motivo, é um tema em constante debate no Brasil, que importa muitos musicais norte-americanos, e que tem fomentado muitas pesquisas acadêmicas a respeito de sua execução. Em tempo, é importante esclarecer que o *belting* não é uma técnica exclusiva do teatro musical, ele também é encontrado em diversos estilos da música comercial contemporânea (MCC) como *pop*, *rock*, *R&B*, *soul*, etc. O termo *belting* (cinto ou cinturão) se origina do verbo “*to belt out*”, que traduzindo em termos de canto, podemos dizer que significa algo como cantar de maneira forçada, ou apertada. Sundberg (2018: 276), acredita que o termo esteja associado às sensações que o cantor experimenta durante a prática desse tipo de canto pois, segundo ele, durante a execução do *belting*, “as altas pressões subglóticas empregadas se refletiriam no abdome e nas paredes abdominais, o que causa uma sensação às vezes comparada à de um cinto (*belt*) firmemente ajustado”. É importante reconhecer que o *belting* não é a única técnica utilizada no teatro musical, e nem todos os cantores são capazes de executá-lo com facilidade. É essencial que os cantores trabalhem em estreita colaboração com professores de canto especializados para ajudá-los a desenvolver uma técnica vocal saudável e adequada às suas capacidades individuais.

O *belting* começou a aparecer na *Broadway* na década de 1930 nas vozes de cantoras como Ethel Merman, Celeste Holm e Judy Garland em intercorrência ao *legit* (WELLS, 2006). Segundo Oissa (2019: 28), “na época, o *belting* era um recurso timbrístico característico de personagens cômicos ou caricatos, enquanto que as heroínas, as protagonistas românticas, ainda utilizavam a voz *legit*”. Essa distinção entre

o uso do *belting* e do *legit* estava relacionada às características vocais desejadas para diferentes tipos de personagens. O *belting*, com sua projeção e potência, era adequado para personagens mais extrovertidos e de personalidade forte, enquanto o *legit*, com seu timbre lírico, era mais associado a personagens românticos e delicados. No decorrer das décadas seguintes, o *belting* evoluiu e deixou de ser exclusivamente associado a personagens cômicos.

Até o início dos anos 90 havia poucos estudos e informações disponíveis sobre *belting*. Nessa época, a técnica era considerada por muitos professores de canto classicamente treinados, como prejudicial à saúde da voz. Edwin (1998) sugeriu que isso aconteceu pelo fato de que, naquela época, os pedagogos de voz com formação clássica, não tinham informação suficiente sobre a técnica e a fisiologia do *belting*, aliás, não tinham muita informação sobre a fisiologia vocal de modo geral. O interesse no *belting* como objeto de estudo despertou principalmente a partir do final dos anos 1980. À medida que mais pesquisas foram sendo conduzidas e mais informações se tornaram disponíveis, houve um avanço no entendimento do *belting* e na sua abordagem pedagógica. Jo Estill (1988) foi uma das pioneiras nesses estudos. Ela observou que durante a prática do *belting* havia um aumento na atividade muscular, tanto intrínseca quanto extrínseca da laringe, e sugeriu que o *belting* apresentava maior esforço vocal em relação ao canto clássico. Para Simões-Silva (2016: 200), o fato de que o coeficiente de fechamento das pregas vocais seja mais elevado em *belting* do que no canto clássico, deixa claro que há uma “maior tensão fonatória”. É importante ressaltar que, embora o *belting* possa apresentar um maior esforço vocal e uma maior tensão fonatória, isso não implica necessariamente em um risco para a saúde vocal. Com uma abordagem adequada e um treinamento vocal cuidadoso, é possível executar o *belting* de forma saudável e minimizar o potencial de lesões vocais.

Schutte e Miller (1993) também observaram uma fase fechada glótica mais longa e a pressão pulmonar aumentada e ainda relataram uma elevação do primeiro formante (F1)<sup>27</sup> em direção à frequência do segundo (F2). Eles afirmaram que toda a característica de um *belt* é baseada em um segundo harmônico (H2) forte, combinado

---

<sup>27</sup> Os formantes determinam a qualidade fonética das vogais e contribuem para o timbre pessoal do cantor (SUNDBERG, 2018: 44). Os primeiros dois formantes definem a vogal falada ou cantada (RUBIM, 2019: 188).

com um alto grau de fechamento glótico durante a vibração das pregas vocais. Sundberg (2018: 47) explica que o primeiro formante (F1) é sensível à abertura da mandíbula, ou seja, quando essa abertura aumenta, a frequência do F1 se eleva e vice-versa, enquanto que o segundo formante é sensível à forma do corpo da língua. Sendo assim, com a compressão da língua na parte anterior do trato vocal, na altura do palato duro, a frequência do F2 se eleva, e quando essa comprime o trato vocal na região do véu palatino, a frequência do F2 diminui.

Os estudos acerca da acústica e da fisiologia vocal do *belting* foram e são de enorme importância para a manutenção da boa saúde vocal dos cantores em regimes extremos de trabalho vocal. Possibilitaram tanto aos cantores quanto aos pedagogos vocais a prática de uma técnica saudável. Rubim (2010: 48) explica que “a técnica do *belting* foi desenvolvida para teatros sem amplificação” e, segundo ela, “trata-se de uma voz cantada, projetada, estridente, que tem como objetivo a inteligibilidade do texto falado e cantado”. No Brasil, segundo Cardoso e Fernandes (2015), a técnica do *belting* começou a ser inserida a partir de 1990, junto com a grande demanda de musicais importados, principalmente da *Broadway*, que vinham sendo montados por aqui. Rubim (2010: 44) descreve a crescente demanda de profissionais capacitados dentro dos padrões da *Broadway*, que se deu nos anos 2000, quando nosso país tornou-se um mercado internacional de teatro musical “e os cantores brasileiros começa[ra]m a vislumbrar o momento onde as audições, dentro dos moldes da *Broadway*, começa[ra]m a acontecer de forma mais sistemática e profissional”.

Assim como aconteceu nos Estados Unidos, no Brasil o uso da técnica também gerou inquietação por parte dos profissionais da voz, principalmente pela contraposição à escola do canto lírico já tão bem estabelecida no país. Uma das grandes questões levantadas e que vem sendo discutida hoje é a aplicabilidade da técnica na fonética do português brasileiro, que é caracterizada por uma emissão com foco oral, ou seja, com maior uso da musculatura laringo-faríngea, em contraposição à fonética inglesa com emissão de foco nasal, que faz maior uso da musculatura naso-faríngea, para a qual a técnica havia sido originalmente criada e pensada. Além disso, o português apresenta sete fonemas vogais<sup>28</sup> (não incluindo as variações nasais), enquanto no inglês

---

<sup>28</sup> [a], [ɛ], [e], [i], [ɔ], [o], [u].

norte-americano identifica-se a existência de doze fonemas vogais<sup>29</sup>.

Lopes (1997) afirma que o canto do teatro musical brasileiro nas décadas de 1920 e 1930 revelava uma ressonância cômoda e sem esforços, não havia muita nasalidade nas regiões agudas e a musicalidade ao cantar não era perdida devido às consoantes existentes na fala brasileira. Nunes et. al (2009) apontam que muitos cantores brasileiros de Teatro Musical relatam que cantar *belting* em português é mais difícil que cantar em inglês. Para os autores, o fato de que os fonemas na língua norte-americana apresentam maior nasalidade e maior número de vogais posteriores, pode ser o fator facilitador do canto do *belting* em inglês. Para Cardoso (2017) três itens podem ser considerados como principais quanto à diferença de cantar em português brasileiro e em inglês:

“modificação de vogais finais, modificação de consoantes, e a nasalização de vogais e ditongos. Estas características precisam ser levadas em consideração por autores, versionistas e compositores no processo criativo, e na elaboração cuidadosa dos textos das canções com ênfase às emissões que favoreçam a prática do canto *belting*” (CARDOSO, 2017: 33).

Cardoso (2017: 26) também aponta que “o *belting* que chega ao Brasil [...] já traz consigo todo o desenvolvimento de sua técnica desde os primórdios do Teatro Musical americano e inglês”. Essa afirmação me parece um tanto arriscada, pois transmite uma falsa impressão de que se trata de uma técnica estática e imutável. Sabemos que, no teatro musical norte-americano antes dos anos 90, “o *belting* era praticado com muito esforço vocal, [...] e de maneira intuitiva”, no entanto, graças ao avanço nas pesquisas e estudos sobre a técnica e a fisiologia vocal aplicada a ela, “o *belting* que conhecemos hoje apresenta um som brilhante e saudável, controle respiratório, pouco vibrato e consciência dos ajustes necessários para uma emissão saudável” (OISSA, 2019: 38). Hoje temos uma compreensão mais aprofundada dessa técnica vocal, e é interessante mencionar que, mesmo antes dos estudos mais aprofundados do *belting*, cantoras brasileiras como Elis Regina, por exemplo, já

---

Os símbolos aqui apresentados tratam dos símbolos do alfabeto fonético internacional, um sistema de notação fonética criado pela Associação Fonética Internacional como uma forma de representação padronizada dos sons do idioma falado. No canto também utilizamos o alfabeto fonético para que seja possível compreender as características dos fonemas de cada idioma e assim aplicarmos a entonação correta durante a interpretação das canções.

<sup>29</sup> [i], [ɪ], [e], [ɛ], [æ], [u], [ʊ], [o], [ɔ], [ɑ], [ə], [ʌ].

executavam em algumas de suas interpretações, os ajustes vocais característicos do que hoje é conhecido como *belting*, muito embora não seja possível afirmar se o uso desses ajustes era consciente ou se era uma expressão natural de suas habilidades vocais e interpretação.



#### **4 ESTUDO COMPARATIVO ENTRE BIBI FERREIRA, ALESSANDRA MAESTRINI, KIARA SASSO, AMANDA ACOSTA E LAILA GARIN**

Conforme apresentado no capítulo 2, Bibi foi uma artista versátil, completa, única e é, sem dúvida, uma inspiração para as novas gerações de cantoras/atrizes que buscam seu espaço nos palcos do teatro musical brasileiro. Também não podemos deixar de dizer que mesmo em seu tempo houve nos palcos brasileiros outras grandes cantoras e atrizes que também se destacaram por suas performances e suas vozes, gostaria de citar, por exemplo, as vedetes Mara Rúbia, Virgínia Lane e Brigitte Blair, que tiveram papéis de grande destaque nas revistas brasileiras nos anos 1940 e 1950 além, é claro, daquelas que se destacaram por sua comicidade como Dercy Gonçalves e Berta Loran, lembrando que papéis cômicos sempre foram o ponto forte dos homens e era difícil uma vedete conseguir se destacar nesse papel (CORRÊA, 2016).

Atualmente as mulheres tem grande domínio da cena músico-teatral no Brasil e temos vários nomes que se destacam nesse cenário, dentro e fora dos palcos, como, por exemplo, Cláudia Raia, Sara Sarres, Josi Lopes, Fabi Bang, Myra Ruiz, Kiara Sasso, Laila Garin, Alessandra Maestrini, Amanda Acosta e muitas outras. Como seria inviável destacar todas nesta pesquisa, optei por quatro nomes de grande peso no cenário atual e que, em algum momento, interpretaram os mesmos papéis ou as mesmas canções que Bibi, a fim de fazer um estudo comparativo desses perfis vocais e profissionais, são elas: Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin, cujas trajetórias profissionais foram apresentadas no capítulo 1 deste trabalho.

Antes de apresentar a metodologia aplicada ao estudo comparativo realizado, e os resultados obtidos neste estudo, é importante nos inteirmos de algumas das principais exigências de mercado para o profissional de teatro musical.

Latorre (2002: 181) afirma que, para o cantor popular brasileiro, “geralmente, a voz não é considerada e tratada como um instrumento em formação, que necessita de cuidados, respeitando seu processo de desenvolvimento a médio e longo prazo”. Essa observação levanta uma questão importante sobre a percepção e a abordagem do canto popular no Brasil. Muitas vezes, o cantor popular é visto como alguém com talento natural, que não precisa passar por um treinamento formal ou

dedicar-se a um estudo contínuo da voz. Essa perspectiva pode resultar em limitações técnicas e até mesmo prejudicar a saúde vocal dos cantores. Segundo a autora:

“Uma das primeiras constatações que se faz, quando o aluno busca aulas de canto popular, é que ele procura resolver problemas pontuais, como rouquidão, dificuldade de emissão da voz em algumas regiões, cansaço vocal, ou então, quer desenvolver um trabalho assentado em um repertório específico, desconhecendo, assim, a importância de educar sua voz de maneira mais abrangente” (LATORRE, 2002: 181).

Já no caso dos cantores de teatro musical, Rubim (2019: 207) afirma que eles precisam “conhecer seu aparelho fonador, suas limitações, e ter uma técnica muito sólida”, e ainda que “o ator-cantor de musical que não estuda música pode vir a ter restrições na sua carreira”. A autora aponta a importância de que esses profissionais mantenham um acompanhamento com outros profissionais da voz, como otorrinolaringologistas, fonoaudiólogos e professores de canto, para não correrem o risco de cancelar espetáculos por problemas vocais e ainda perderem a credibilidade no mercado. Esses especialistas podem auxiliar na identificação precoce de possíveis problemas vocais, fornecer orientações para o uso correto da voz e desenvolver estratégias de cuidados vocais.

O profissional de teatro musical é visto como um atleta da voz (RUBIM, 2019). Segundo Simões-Silva (2016: 202), “o cantor de teatro musical em temporada participa de até oito shows por semana em seis dias (muitas vezes com canto e dança e diálogos intercalados). Essa observação ressalta a exigência técnica e vocal específica do teatro musical. Os cantores desse gênero enfrentam o desafio de combinar habilidades vocais com atuação e interpretação cênica. Para atender a essas demandas, é essencial que os cantores de teatro musical conheçam profundamente seu aparelho fonador, compreendendo como a voz funciona, quais são suas limitações e como desenvolver uma técnica vocal sólida. Rubim (2019: 207) afirma que “não é possível cantar 5 a 7 espetáculos por semana sem um autoconhecimento vocal”. No entanto, ela enfatiza que “o principal preparo que um ator-cantor deve buscar é o da interpretação” pois, “antes de ser musical, é teatro - texto, história, vida” (RUBIM, 2019: 207). A musicalidade é um elemento essencial, mas não deve sobrepor-se à interpretação e à compreensão profunda dos personagens e da narrativa.

Em resumo, para se destacarem no mercado do teatro musical, os cantores/atores devem passar por um treinamento vocal intensivo, focado no desenvolvimento da técnica e das habilidades de projeção vocal. Eles precisam aprender a controlar a respiração de forma eficiente e usar a projeção vocal e a ressonância para alcançar clareza e serem ouvidos por toda a plateia. Além disso, é essencial que os cantores de teatro musical desenvolvam habilidades de interpretação, expressão facial e corporal. A interpretação teatral é crucial para dar vida aos personagens e transmitir emoção e significado através da música e do texto. A expressão facial e corporal complementa a performance vocal, permitindo que os cantores transmitam emoções e criem conexão com o público. É importante mencionar também que diferentes estilos musicais podem exigir técnicas vocais específicas.

Tendo esclarecido estes pontos, apresento a seguir a metodologia aplicada a este estudo comparativo e em seguida, os resultados obtidos.

#### 4.1 METODOLOGIA

Trata-se de um estudo comparativo entre os perfis profissionais, vocais e interpretativos de atrizes/cantoras de teatro musical presentes no cenário atual do mercado brasileiro de musicais, e Bibi Ferreira, atriz/cantora de teatro musical da primeira metade do século XX.

Com o objetivo de comparar os perfis profissionais das atrizes/cantoras selecionadas para este estudo, foram coletadas e analisadas informações disponíveis em textos, livros e artigos publicados on-line ou impressos, e entrevistas concedidas a terceiros por essas atrizes/cantoras, disponibilizadas em plataformas digitais de *streaming*.

Para a comparação entre os perfis vocais e interpretativos das atrizes/cantoras selecionadas para este estudo, realizou-se uma apreciação audiovisual de canções interpretadas por essas profissionais, disponibilizadas em plataformas digitais de *streaming*.

Baseada nos exemplos de descritores da voz humana, selecionados por

Scott McCoy (2004) e apresentados no livro “*Your Voice: An inside view*” e nos critérios utilizados por Piccolo (2006) e Machado (2012) em suas propostas de análise do canto popular brasileiro, a apreciação audiovisual das canções observou os seguintes parâmetros:

- Parâmetros Vocais:
  - Tessitura
  - Emissão
  - Projeção/Ressonância
  - Timbre
  - Uso dos Articuladores
  - Posição da laringe (se for possível observar)
  - Recursos vocais utilizados
  
- Parâmetros Interpretativos:
  - Articulação
  - Fraseado
  - Dinâmica
  - Entonação
  - Ações e Gestos Interpretativos

O critério de escolha das canções foi a interpretação de Bibi Ferreira em canções de musicais, sendo uma canção de musical original em inglês, uma canção de musical importado versionada para o português brasileiro, e uma canção original nacional. A partir de então, priorizou-se a interpretação das mesmas canções, realizadas por uma ou mais atrizes/cantoras selecionadas para este estudo.

A escolha das atrizes/cantoras para este estudo priorizou aquelas que, em algum momento de suas carreiras, interpretaram os mesmos papéis e/ou as mesmas canções selecionadas e interpretadas por Bibi Ferreira.

Os materiais audiovisuais selecionados para as apreciações encontram-se disponibilizados na plataforma digital de *streaming* YouTube. As canções

selecionadas foram:

- *“New York, New York”* - do musical homônimo - interpretações de Bibi Ferreira<sup>30</sup>, Alessandra Maestrini<sup>31</sup> e Kiara Sasso<sup>32</sup>.
- *“Eu dançaria assim/Agora eu vou dançar”* - do musical “Minha Querida Lady” - interpretações de Bibi Ferreira<sup>33</sup> e Amanda Acosta<sup>34</sup>.
- *“Basta Um Dia”* - do musical “Gota d’Água - interpretações de Bibi Ferreira<sup>35</sup> e Laila Garin<sup>36</sup>.

## 4.2 RESULTADOS

Após a pesquisa realizada e individualmente apresentada nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, sobre carreira, formação e trajetória profissional de Bibi Ferreira, Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin, e após a realização da apreciação audiovisual de cada uma das canções selecionadas e suas respectivas interpretações, apresento a seguir, uma comparação entre os perfis profissionais de cada uma, assim como, os resultados alcançados através das apreciações audiovisuais, que embasam a comparação entre os perfis vocais e interpretativo dessas artistas.

---

<sup>30</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ocuPTJveY5Q&t=11s>>. Acesso em 15 nov. 2022.

<sup>31</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q5M8OaOG7Xc>>. Acesso em 15 nov. 2022.

<sup>32</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=DUAw5mMwNMg&list=PLkhZ7tGNakAr7D63TEsekC-ZEVJYa26OZ&index=11&t=984s>>. Acesso em 15 nov. 2022.

<sup>33</sup> Disponível à partir do min. 1:16:00 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0aIJAS3arsY>>. Acesso em 17 nov. 2022. Disponível à partir do min. 9:23 em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=EX1SknDatgo&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=13&t=628s>>. Acesso em 17 nov. 2022.

<sup>34</sup> Disponível à partir do min 01:01:00 em: <<https://www.youtube.com/watch?v=s078nINOnzc>>. Acesso em 17 nov. 2022.

<sup>35</sup> Disponível em:

<<https://www.youtube.com/watch?v=iezgWIW4IWA&list=PLkhZ7tGNakApooZcUVNNRoRGGLmY8ulxh&index=2>>. Acesso em 25 abr. 2021.

<sup>36</sup> Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3n7GAYb0rMU&t=12s>>. Acesso em 03 mar. 2023.

#### 4.2.1 Perfil Profissional

Ao analisar as informações sobre a carreira e trajetória profissional das cantoras mencionadas nos capítulos 1 e 2 deste trabalho, nota-se que a primeira informação relevante é que todas elas deram início às suas carreiras ainda na infância. Alessandra Maestrini e Amanda Acosta começaram suas jornadas artísticas aos 4 anos de idade, com Maestrini frequentando aulas de teatro e Acosta se apresentando em programas de calouros. Kiara Sasso, aos 8 anos, já atuava em comerciais de TV, enquanto Bibi Ferreira, aos 7, fazia parte do elenco de ópera do Theatro Municipal do Rio de Janeiro. Outra semelhança importante é o fato de que todas elas tiveram aulas de canto. Maestrini iniciou suas aulas aos 15 anos, enquanto Sasso começou aos 11. Embora não tenha informações precisas sobre quando Bibi Ferreira e Amanda Acosta começaram suas aulas de canto, ambas já trabalhavam como cantoras durante a adolescência. Laila Garin também se destaca nesse contexto. Ela já estudava teatro aos 11 anos e deu início ao estudo de canto lírico aos 13.

No campo teatral, Bibi Ferreira realizou sua estreia aos 19 anos. No entanto, sua estreia no teatro musical aconteceu um pouco mais tarde, aos 42 anos, quando participou do musical "Minha Querida Lady" em 1962. Vale ressaltar que Bibi foi uma das responsáveis por trazer produções da *Broadway* para o país e adaptá-las para o público brasileiro e sua contribuição foi fundamental para popularizar e desenvolver esse gênero artístico no país. Já Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin fazem parte de uma geração na qual o teatro musical já era um gênero sólido e mais popular no país, com inúmeros espetáculos acontecendo a cada ano, o que tornou mais fácil iniciar a carreira de atriz/cantora de teatro musical desde muito jovem. Nesse caso, Alessandra Maestrini teve sua estreia no teatro musical aos 20 anos, atuando no espetáculo "As Malvadas" em 1997. Da mesma forma, Amanda Acosta considera que o marco inicial de sua carreira no Teatro Musical ocorreu em 1998, aos 20 anos de idade, ao estrear a peça "No Reino das Águas Claras", no entanto, ela já havia participado de outros musicais de menor destaque. Laila Garin também interpretou alguns papéis em espetáculos de teatro musical, mas seu grande destaque ocorreu em "Elis, a Musical" em

2013. A mais precoce no universo do teatro musical parece ter sido Kiara Sasso, que fez sua estreia aos 14 anos, no Rio de Janeiro, no musical "Banana Split" em 1993.

Outra informação relevante diz respeito à formação em teatro e/ou teatro musical. Tanto Maestrini quanto Sasso optaram por cursar teatro nos Estados Unidos. Maestrini frequentou a Universidade de Evansville, em Indiana, onde estudou teatro e música. Por sua vez, Sasso cursou teatro musical na Faculdade Santa Mônica, localizada na Califórnia. Garin também obteve sua formação em Interpretação Teatral na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Durante seu tempo na UFBA, ela também dedicou-se ao curso de Mímica Corporal Dramática desenvolvido pelo renomado francês Etienne Decroux. No caso de Acosta, sua formação em canto foi adquirida através de prática e aulas particulares enquanto que, no teatro, ela participou de cursos no Tablado (RJ), Curso de Teatro Parthenon (SP), Núcleo Experimental de Artes Cênicas do Teatro do SESI (SP) e Formação de Atores do CPC-UMES. Bibi Ferreira, por sua vez, teve sua formação baseada na prática, contando com um notável professor particular, seu pai, o renomado ator, diretor e produtor Procópio Ferreira.

Com base nessas observações, pode-se afirmar que, de modo geral, o grande diferencial dessas atrizes/cantoras foi o fato de terem iniciado suas carreiras ainda na infância, essa precocidade somada à dedicação à formação vocal e teatral são fatores cruciais que moldaram suas trajetórias únicas. No que diz respeito às atrizes/cantoras do cenário músico-teatral atual, que deram início às suas carreiras no teatro musical durante a última década do século XX, percebe-se uma unanimidade na busca por aprimoramento técnico específico. Isso confirma as informações apresentadas nos capítulos 1 e 3 deste estudo, que indicam que, após os anos 90, os profissionais do teatro musical passaram a buscar constantemente o aperfeiçoamento, sobretudo no que se refere ao canto. Por fim, a formação acadêmica e prática dessas cantoras destaca a pluralidade de caminhos possíveis para a profissionalização no teatro musical, e evidencia que, embora existam diferentes abordagens para a formação profissional nessa área, o comprometimento com a técnica, a prática e a constante busca por aperfeiçoamento são elementos fundamentais para uma carreira de sucesso neste campo.

#### 4.2.2 Perfil Vocal e Interpretativo

Apresento agora os resultados obtidos através das apreciações audiovisuais das interpretações das canções “*New York, New York*”, “Eu dançaria assim/Agora eu vou dançar” e “Basta um Dia”. Antes de exibir os resultados das interpretações em cada canção, trarei um breve relato do contexto do musical onde a canção está inserida e em qual parte da trama ela é apresentada. Iniciando com as interpretações da canção “*New York, New York*”.

O musical “*New York, New York*” tem música de John Kander, letras de Fred Ebb e Lin-Manuel Miranda e texto de David Thompson e Sharon Washington. O musical é baseado no filme de 1977 de mesmo nome dirigido por Martin Scorsese, que estrelou Liza Minnelli e Robert De Niro. O enredo do musical gira em torno de um grupo de artistas que estão lutando para alcançar o sucesso em suas carreiras na cidade de Nova York. Ele explora temas como ambição, amor, amizade e perseverança. A canção “*New York, New York*” fala do sonho de realizar grandes conquistas na cidade que nunca dorme, e é apresentada no final do primeiro ato, no contexto da história de Francine, que canta logo após receber sua grande chance de sucesso como cantora em um clube famoso de Nova York.

Observando as interpretações de “*New York, New York*” nas vozes de Bibi Ferreira, Alessandra Maestrini e Kiara Sasso, nota-se que as três cantoras possuem características vocais semelhantes em alguns aspectos como, por exemplo, ambas executam a canção com uma tessitura médio-grave, com ressonância metálica e timbre brilhante. A ressonância se refere à amplificação e modificação do som da voz através das cavidades de ressonância do trato vocal, que incluem a boca, cavidades nasais e seios paranasais, por exemplo. A forma como utilizamos as cavidades de ressonância durante o canto ou a fala é o que vai determinar a cor da voz, ou seja, o timbre vocal. A ressonância metálica é o resultado do estreitamento do trato vocal e envolve o redirecionamento do som para as cavidades nasais e/ou para a parte frontal da boca (McCOY, 2004).



Todas as artistas demonstram habilidades técnicas sólidas, como o uso adequado dos articuladores, que consiste em uma abertura equilibrada da boca e da mandíbula, assim como o uso flexível da língua e dos lábios na formação e articulação das palavras. Além disso, também apresentaram uma boa projeção vocal. No entanto, existem algumas escolhas distintas em suas performances. Bibi Ferreira apresentou um timbre que se equilibra entre o brilhante e o escuro enquanto que Sasso e Maestrini apresentaram um timbre brilhante e claro. O timbre vocal é a característica do som da voz humana. É o que permite distinguir um cantor de outro, mesmo quando estão cantando a mesma melodia na mesma altura. O timbre é determinado por uma combinação de fatores físicos e fisiológicos, incluindo a forma das cavidades de ressonância (como a garganta, a boca e o nariz), a forma como as pregas vocais vibram e a técnica aplicada à produção vocal. O timbre pode ser modificado e aprimorado por meio da técnica vocal. Cantores treinados aprendem a controlar e desenvolver seu timbre, explorando uma ampla gama de cores e expressões vocais. Os termos “brilhante” e “escuro” são usados para descrever as características de determinado timbre vocal. Uma voz "clara" é frequentemente associada a um timbre brilhante, ressonante e com uma ênfase nos sobretons agudos. Já uma voz "escura" é caracterizada por uma ênfase nos sobretons graves e uma qualidade mais quente e profunda.

Quanto aos recursos vocais utilizados, Bibi Ferreira incorpora um vibrato lento e mais longo no final das frases, enquanto Alessandra Maestrini utiliza glissandos para adicionar sensualidade à sua voz. Kiara Sasso, por sua vez, faz uso de um vibrato equilibrado e mais curto. Vibrato é uma oscilação da frequência sonora que, segundo Rubim (2019: 184), pode “soar em torno de, no máximo, meio tom para cima e para baixo do tom principal”. O vibrato ideal, como mencionado por Rubim (2019), é resultado de um sistema vocal flexível e muito treino. O vibrato ideal é caracterizado por uma oscilação regular e controlada da frequência sonora que, em termos de análise acústica, seria algo entre 6 e 7 oscilações por segundo (MILLER, 2019; RUBIM, 2019; McCOY, 2004). Já o vibrato lento, como o apresentado por Bibi, está associado a certas condições vocais. De acordo com Miller (2019: 273) o vibrato lento é o resultado de “relaxamento das pregas vocais por efeito da resistência insuficiente ao fluxo de ar”. O autor, assim como Ruim (2019), ainda aponta que “em condições de idade avançada ou debilidade física, o tónus

muscular fica mais fraco e a taxa de vibrato fica mais lenta” (MILLER, 2019: 273).

No que diz respeito à posição da laringe, não foi possível determinar com precisão, unicamente a partir da apreciação visual, qual seria a posição. No entanto, a sonoridade, a precisão técnica e o timbre apresentado, sugerem uma posição neutra da laringe nos casos de Maestrini e Sasso.

Em relação à dinâmica das performances, todas elas demonstram variações significativas, com Bibi Ferreira variando entre mezzo-forte e forte, e Sasso e Maestrini abrangendo uma dinâmica que vai de piano a forte. Quanto aos gestos interpretativos, todas elas são controladas em suas ações e gestos, porém cada uma com seu estilo próprio. Bibi Ferreira e Kiara Sasso executam ações físicas bem planejadas e seguras, utilizando os braços e a expressividade facial. Já Alessandra Maestrini apresenta gestos mais expansivos com os braços, porém, devidamente estudados e bem executados, além de uma expressividade facial mais acentuada. Segundo Gayotto (2002: 29) “qualquer coisa que ocorra no palco, mais especificamente ligada ao corpo e à voz, deve acontecer com algum propósito”. Ainda segundo a autora, “somente quando a ação é objetivada tendo, consciente ou inconscientemente, uma justificação, um motivo para ser, é que ela se efetua em acontecimento interpretativo”. Embora com algumas diferenças, tanto Bibi quanto Maestrini e Sasso demonstraram domínio em suas performances, entregando interpretações emocionantes e de qualidade.

"Minha Querida *Lady*" é um musical escrito por Alan Jay Lerner e Frederick Loewe, baseado na peça teatral "Pigmalião" de George Bernard Shaw. A história se passa em Londres do início do século XX e gira em torno de Eliza Doolittle, uma vendedora de flores de rua com um sotaque forte e modos rudes, e do professor Henry Higgins, um renomado especialista em fonética que faz uma aposta com o amigo Coronel Pickering de que pode transformar Eliza em uma dama da alta sociedade apenas aprimorando sua fala e maneirismos. Ao longo do musical, Henry Higgins e Eliza embarcam em um intenso treinamento vocal e comportamental. Ao mesmo tempo em que Eliza mostra talento e habilidade para aprender, ela também enfrenta dificuldades e momentos de dúvida sobre sua identidade e seu lugar na sociedade. A música "Eu dançaria assim" ou "Agora eu vou dançar", conhecida originalmente como "*I Could Have*

*Danced All Night*” é interpretada por Eliza Doolittle no segundo ato da peça, depois de sua transformação ter progredido consideravelmente. A música expressa a alegria e realização de Eliza ao mostrar seu progresso e sua nova capacidade de se encaixar no mundo da alta sociedade.

Interpretando a canção “Eu dançaria assim/ Agora eu vou dançar” - do musical “Minha Querida Lady”, foram observadas Bibi Ferreira e Amanda Acosta.

Bibi estreou a primeira montagem brasileira de “Minha Querida Lady” em 1964, no entanto, as apreciações audiovisuais foram feitas a partir de suas interpretações em seus shows “Bibi *in Concert*” (1991) e “Histórias e Canções” (2013) pois, não foi encontrada gravação audiovisual da montagem de 1964 de “Minha Querida Lady”. Na primeira interpretação, Bibi apresentou uma tessitura médio-grave com pouca projeção vocal. Sua voz é arredondada, com sobretons escuros, e possui uma influência notória da estética do canto lírico, no entanto, com uma emissão vocal posterior, forte e pesada. Ela demonstra um uso controlado dos articuladores e uma articulação precisa do texto. Seu fraseado é expressivo, com variação dinâmica entre mezzo-piano, mezzo-forte e forte. Bibi também utiliza vibratos de forma equilibrada e seus gestos interpretativos corporais são precisos, em sintonia com a dinâmica da música. Entretanto, sua expressão facial é mais rígida e tensa.

Na segunda interpretação, Bibi está em idade avançada e sua tessitura é um pouco mais grave do que na primeira interpretação. No entanto, sua voz é mais brilhante e apresenta um timbre metálico. Outra diferença está relacionada ao uso de vibrato, que agora são um pouco mais lentos. Por fim, nessa performance, a interpretação fácil é mais leve e menos tensionada.

Já a interpretação de Amanda Acosta é realizada em uma tessitura média, com sobretons agudos e emissão anterior. Sua voz tem boa projeção e ressonância ampliada, conferindo-lhe um timbre brilhante, leve e claro. Acosta utiliza os articuladores de forma consciente, possui um vibrato equilibrado e realiza uma articulação precisa do texto. Seu fraseado é expressivo e está em consonância com a dinâmica, variando entre mezzo-piano e mezzo-forte. Tanto seus gestos interpretativos corporais quanto faciais são planejados e coerentes com a mensagem que a canção busca transmitir.

Por fim, as interpretações da canção “Basta Um Dia” - do musical “Gota d’Água” (1975), apresentadas por Bibi Ferreira e Laila Garin. Essa é uma canção brasileira, escrita por Chico Buarque e interpretada por Bibi Ferreira na primeira montagem original do musical “Gota d’Água”. Laila Garin interpretou, em 2016, a mesma canção quando atuou em "Gota d'Água [a seco] - O Musical", uma adaptação contemporânea da peça clássica de Chico Buarque e Paulo Pontes.

O musical "Gota d'Água" é baseado na tragédia grega "Medéia", de Eurípides. O contexto em que o musical foi concebido e apresentado é importante para entender sua conversão e impacto na época. A peça foi escrita durante a ditadura militar brasileira, num período de intensa repressão, censura cultural e violação dos direitos humanos. O enredo é ambientado no contexto da favela carioca nos anos 1970 e aborda questões sociais, políticas e de gênero, enquanto retrata a vida de Joana, uma mulher abandonada pelo marido, Jasão, que a troca por uma mulher mais jovem e de classe social mais alta. A traição de Jasão causa uma série de acontecimentos trágicos, com Joana se vingando de forma brutal. Joana canta a música "Basta Um Dia" num momento crucial da trama. A canção é interpretada no segundo ato do musical, após Joana descobrir que Jasão a abandonou para se casar com uma mulher mais jovem e rica. Neste contexto, Joana está emocionalmente abalada, sentindo-se traída e abandonada. A letra da música transmite a ideia de que basta apenas um dia para que tudo mude, as injustiças sejam reparadas e a vida recupere seu sentido. No contexto social, é um apelo por justiça e igualdade, uma esperança de que a realidade opressora possa ser transformada.

Ao interpretar a canção “Basta um Dia”, Bibi apresenta uma tessitura médio-grave com uma emissão anterior que enfatiza a ressonância metálica e um timbre brilhante. Ela utiliza os articuladores de forma consciente, com uma articulação precisa e clara do texto, aproximando-se da fala, fraseado expressivo, variação de dinâmica e intensidade, e entonação forte. Além disso, seus gestos interpretativos são bem marcados, com ações físicas enfáticas e expressão facial acentuada, em total conformidade com a personagem que interpreta, o contexto e a mensagem da canção.

Laila Garin adota uma tessitura média com sobretons agudos. Sua

emissão anterior também possui uma ressonância metálica e um timbre brilhante, claro e intenso. Assim como Bibi, Garin também utiliza os articuladores de forma consciente, mas apresenta um uso moderado de vibrato e glissandos. Sua articulação do texto é precisa, próxima à fala, e seu fraseado é rico em expressividade, com variação de intensidade e dinâmica que abrange desde o piano até o fortíssimo. Seus gestos interpretativos são bem marcados e ensaiados, com ações enérgicas com os braços e a face, que enfatizam o sofrimento da personagem. Seus gestos são nitidamente pensados para aproximar o ouvinte da narrativa.

Em resumo, observando mais atentamente as características vocais de Bibi Ferreira, nota-se uma qualidade vocal mais densa e uma aparente tensão fonatória. Bibi apresentou, de modo geral, um timbre mais escuro, com uma emissão vocal posterior, o que pode demonstrar um excesso de tensão na base da língua (McCOY, 2004; RUBIM, 2019). A emissão vocal refere-se ao lugar onde o som é percebido. No caso da emissão posterior, o som está mais perto da garganta. Esse tipo de emissão vocal geralmente envolve um arredondamento dos lábios, que é notável em boa parte das interpretações de Bibi, principalmente na primeira interpretação da canção “Eu dançaria assim/ Agora eu vou dançar”, e uma abertura mais estreita na parte de trás da boca. Essa posição tende a resultar em um som mais escuro, quente e ressonante.

Já Maestrini, Sasso, Acosta e Garin, de modo geral, apresentaram uma voz mais leve, livre de tensão fonatória. Maestrini, Sasso e Garin exibiram uma emissão anterior, onde o som é percebido mais próximo a face, geralmente descrito com a metáfora de “voz na máscara”, e ressonância metálica. Acosta exibiu ressonância ampliada, que é o oposto da ressonância metálica. Na ressonância ampliada a faringe está alargada e o véu palatino está elevado, ou seja, o trato vocal é ampliado. Essa ressonância, embora também possa aparecer no canto comercial, é característica do canto clássico, seu uso, apresentado por Acosta, condiz perfeitamente com a canção que ela estava interpretando, que faz parte de um musical do estilo clássico, também chamado de *Old Broadway*, onde o ajuste vocal predominante é o *legit*. Percebe-se então que as interpretações de ambas as cantoras estão em conformidade com o gênero das canções interpretadas.

Quanto aos recursos vocais, Bibi Ferreira geralmente incorporava um vibrato mais pesado e lento no final das frases, enquanto que as demais cantoras utilizaram pouco ou nenhum vibrato. Todas demonstraram um controle impressionante dos articuladores, permitindo uma articulação precisa e clara do texto, e todas apresentaram dinâmicas variadas em suas interpretações.

Por fim, todas as cantoras demonstraram um alto nível de controle e domínio em seus gestos interpretativos. Suas abordagens eram distintas, desde gestos mais seguros e precisos, gestos mais expansivos e até expressivos. No entanto, em todas as performances, os gestos foram cuidadosamente pensados e executados, complementando as vozes e a interpretação das músicas.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante das informações obtidas através de extensa revisão bibliográfica, e das discussões levantadas nesta pesquisa, a conclusão é de que o contexto cultural e artístico do teatro musical brasileiro mudou profundamente ao longo das últimas décadas. A trajetória do teatro musical e do canto associado a ele revela um processo progressivo de evolução e profissionalização que não somente moldou o próprio gênero, mas também delineou as expectativas do público e os padrões de excelência a serem alcançados pelos artistas envolvidos. A consolidação do modelo de teatro musical que conhecemos hoje também aponta para uma mudança no gosto do público. É notável que o gosto do público moderno, caracterizado por uma crescente diversidade de interesses culturais e musicais, tem impulsionado o teatro musical a se adaptar e evoluir, atraindo assim um público mais variado e abrangente. Essa relação simbiótica entre o universo músico-teatral e o espectador pode estar relacionada a diversos fatores como, por exemplo, o fato de que nas últimas décadas, o teatro musical se tornou mais acessível e atraiu um público mais diversificado. Além disso, o aumento da variedade de estilos musicais incorporados nos musicais contemporâneos também pode ser um indicador do que levou a essa mudança de gosto e também a popularização do gênero. Enquanto os clássicos do teatro musical se baseiam em estilos musicais mais tradicionais, os musicais contemporâneos incorporam uma gama mais ampla de influências musicais, incluindo *rock*, *pop*, *hip-hop*, *R&B* e até mesmo música eletrônica. Essa mudança musical e estilística é um eco da transformação mais ampla do cenário do Teatro Musical brasileiro. A diversificação dos gêneros musicais é mais do que um mero ajuste estético; é um indicador de como o gênero se adaptou e se reinventou para permanecer relevante e cativar audiências modernas. A constante busca pela inovação, aliada à ampliação das fronteiras musicais, tem sido um dos principais motores de transformação e popularização do Teatro Musical, refletindo diretamente nas mudanças e perspectivas do mercado. O resultado dessas mudanças é uma busca por maior profissionalização no campo do Teatro Musical.

À medida que o gênero se reinventa, os artistas e profissionais envolvidos enfrentam uma pressão crescente para alcançar padrões técnicos e artísticos cada vez mais altos. A formação acadêmica em teatro musical, com cursos superiores

especializados, contribuiu para o aprimoramento técnico e artístico das atrizes/cantoras. Além disso, a troca de conhecimentos e experiências com profissionais internacionais, por meio de workshops e produções internacionais no Brasil, tem enriquecido a prática e a compreensão do teatro musical. No entanto, por se tratar de teatro musical brasileiro, é importante lembrar que é fundamental encontrar um equilíbrio entre o que é importado e a valorização da criação artística nacional, a fim de preservar a diversidade cultural que o teatro deve representar.

No que diz respeito a Bibi Ferreira, sua versatilidade, talento e garra teatral a tornaram uma inspiração para as novas gerações de cantoras/atrizes do teatro musical, e é possível encontrar em sua trajetória elementos que podem servir de referência para as artistas contemporâneas, principalmente no que diz respeito a sua interpretação como atriz. Dentro do teatro musical, o mais importante é o teatro, o texto, e nesse caso Bibi foi mestre e deixou um legado inspirador. Ela mostrou que a capacidade de transmitir emoção e interpretar personagens de maneira convincente é essencial para o sucesso nesse meio. Bibi também foi pioneira em trazer para o Brasil grandes musicais da *Broadway*, ajudando a popularizar o gênero no país. Também foi uma defensora incansável da cultura brasileira. Devotou sua vida ao teatro e à música, trabalhando arduamente para elevar o nível artístico e trazer reconhecimento internacional para as produções brasileiras. Seu pioneirismo abriu portas para que outras mulheres também pudessem brilhar nos palcos. Ela deixou um legado de excelência artística e comprometimento com a cultura nacional, reconhecidos pela crítica e pelo público. Sua paixão pelo teatro e pela música, aliada ao seu talento inegável, ajudou a moldar a cena músico-teatral do Brasil, inspirando artistas e proporcionando momentos inesquecíveis aos espectadores.

No contexto específico do canto do teatro musical, é inquestionável que as exigências técnicas e artísticas evoluíram consideravelmente, sendo assim, é essencial nos situarmos na linha temporal também. Se falamos em Teatro Musical Contemporâneo, devemos ter em mente que as exigências do mercado hoje, são diferentes das que havia na época de Bibi. Vale lembrar, mais uma vez, que desde o final do século XX e principalmente após a virada para o século XXI, com as inúmeras montagens internacionais que vieram para o Brasil, em especial as dos espetáculos por



franquia, o nível técnico exigido não só dos cantores, mas de todos os profissionais da área, subiu muito.

Atualmente as cantoras de teatro musical enfrentam desafios técnicos e artísticos únicos. A amplitude vocal exigida pelos papéis pode variar de notas graves a agudas, exigindo um controle vocal excepcional. Nesse sentido, é crucial que as cantoras tenham uma sólida base técnica, que inclua o domínio da respiração, projeção vocal, afinação e controle da dinâmica. Embora Bibi tenha sido uma grande cantora, a apreciação audiovisual de suas interpretações vocais em comparação com as interpretações de Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin revela que o perfil vocal de Bibi não se alinha mais com as demandas do teatro musical contemporâneo.

O resultado das apreciações audiovisuais de Bibi Ferreira apresentam uma voz densa e com aparente tensão fonatória, timbre mais escuro, uso frequente de vibrato e uma emissão vocal tida como não saudável, já que, aparenta uma tensão excessiva na base da língua. O canto do teatro musical contemporâneo deve ser realizado de maneira saudável e cuidadosa, principalmente pela alta demanda de shows nas temporadas de apresentações. A saúde vocal dos artistas é de extrema importância para que consigam se manter ativos no palco. Para isso, preza-se por uma voz mais leve, brilhante, flexível, saudável e com pouco ou nenhum uso de vibrato, com exceção para os musicais clássicos. Segundo Rubim (2019: 85) “na estética popular amplificada”, como é no caso do teatro musical contemporâneo, “o uso de vibrato deve ser reduzido ao mínimo necessário para se produzir uma voz flexível e bela”. Tais características foram observadas nas interpretações de Alessandra Maestrini, Kiara Sasso, Amanda Acosta e Laila Garin. Ambas apresentaram uma voz leve, brilhante e sem tensão, com ressonância metálica, exceto Acosta, que apresentou ressonância ampliada, adequada ao canto clássico.

Por fim, é essencial compreender que a voz é um instrumento que requer cuidados e desenvolvimento, assim como qualquer outro. A voz, como instrumento central no contexto do teatro musical, desempenha um papel crucial na expressão artística, na comunicação emocional e na entrega das narrativas aos espectadores. A singularidade da voz como meio de comunicação no teatro musical requer um cuidado especial,

desenvolvimento contínuo e um treinamento adequado para que os intérpretes alcancem seu potencial máximo e mantenham a saúde vocal a longo prazo. Um cantor, independentemente do gênero musical em que atua, pode se beneficiar de um treinamento vocal adequado, aprendendo técnicas corretas de respiração, projeção vocal, articulação e controle do aparelho fonador. Essas habilidades não só contribuem para a qualidade do canto, mas também ajudam a evitar lesões e problemas vocais a longo prazo. Um treinamento vocal adequado também pode auxiliar na ampliação do repertório vocal e na adaptação a diferentes estilos musicais, o que é particularmente relevante no contexto do teatro musical, onde um ator/cantor pode ser desafiado a interpretar uma variedade de personagens com diferentes personalidades e características vocais.

Com base nessas discussões, é possível concluir que para alcançar o sucesso no teatro musical atual, é necessário não apenas talento e paixão, mas também a uma formação sólida e abrangente que compreenda tanto o aspecto técnico-vocal quanto o desenvolvimento artístico e emocional dos intérpretes. Além disso, o preparo físico também é essencial, pois o teatro musical frequentemente exige movimentos coreografados e resistência física. A combinação desses fatores resulta em performances que são verdadeiras experiências emocionais para o público. Além disso, a capacidade de transitar fluidamente entre diferentes gêneros musicais, personagens e emoções é um traço distintivo dos intérpretes de destaque no teatro musical atual.

## REFERÊNCIAS

AGUIAR, Mariana de Araujo. **O teatro de revista carioca e a construção da identidade nacional: O popular e o moderno na década de 1920**. Dissertação de Mestrado, Programa de Pós Graduação em História, UNIRIO, 2013.

ANTUNES, Delson. **Fora do sério: um panorama do Teatro de Revista no Brasil**. Rio de Janeiro: Ed. FUNARTE, 2002.

BELING, Ana Paula; COLLAÇO, Vera Regina Martins. **Muito mais que uma Gota d'água–Bibi Ferreira: a explosão da fera enjaulada**. Anais ABRACE, v. 14, n. 1, 2013.

\_\_\_\_\_. **Bibi Ferreira: a eterna primeira-dama do teatro brasileiro**. Caderno de Registro Macu, São Paulo/SP, ed. 9, p. 62-69, 2016.

BERGAMO, Gabriela Nunes. **O teatro musical nos palcos do Brasil: Questões do processo histórico do gênero musical**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2014.

BRANDÃO, Tânia. Introdução in: GASPARANI, Gustavo; RIECHE, Eduardo. **Em Busca de um Teatro Musical Carioca**. Coleção: Aplauso Teatro. Editora Imprensa Oficial. São Paulo, 2010, p. 11-40.

CARBONE, Roberta. **Clássicos do teatro revividos na memória de uma grande atriz: Entrevista com Bibi Ferreira**. Caderno de Registro Macu, São Paulo/SP, ed. 9, p. 57-61, 2016.

CARDOSO, Andrea Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO-FILHO, Cássio. **Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos**. Revista Música Hodie, Goiânia, V.16 - n.1, 2016, p. 29-44.

CARVALHO, Ana Maria de Bulhões; DAMASCENO, Leslie Hawkins; ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de. **Ó Abre Alas! Marca feminina no teatro brasileiro**. p. 23-41. *In*: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). **A mulher e o teatro**

**brasileiro do século XX.** São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 414 p.

CHERNAVSKY, Analía. **A performance vocal na canção urbana latino-americana: proposta de estudo a partir das experiências do tango, samba e guarânia.** In: XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM) Vitória. 2015.

COSTA, Wanderson Moura. **Cantar: um desafio complexo e transdisciplinar.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, GO. 2017.

COUTEIRO, Sebastiana Benedita Coelho de Moraes. **O Ensino do Canto Popular Brasileiro. Abordagem Didática: técnica vocal e performance.** Dissertação de Mestrado, Escola de Música e Artes Cênicas, UFG, Goiânia, GO. 2012.

ELME, Marcelo Matias; FERNANDES, Ângelo José. **Canto popular e padronização vocal.** In: XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – São Paulo – 2014.

FARIAS, Virna Lúcia Cunha de; CAVALCANTI, Edvaldo Lacerda. Uma breve história da música popular brasileira e sua relação com a ditadura militar. p. 649-664. In: SOUZA, Cidoval Moraes de; COSTA, Cristian José Simões; SILVA, Edson Hely; LIMA Rozeane Albuquerque (org.). **Sociedade e Ambiente: diálogos, reflexões e percepções.** Campina Grande: Realize Editora, 2020. 819 p.

FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. **O Musical Modelo Broadway nos Palcos Brasileiros.** Tese de Doutorado, PUC, Rio de Janeiro, RJ. 2011.

FRAZÃO, Dilva. **Bibi Ferreira.** E Biografia, [S. l.], p. 1-3, 8 mar. 2019. Disponível em: [https://www.ebiografia.com/bibi\\_ferreira/](https://www.ebiografia.com/bibi_ferreira/). Acesso em: 6 dez. 2021.

GAYOTTO, Lúcia Helena. **Voz: partitura da ação.** 2ª ed. São Paulo: Plexus Editora, 2002.

EDWIN, Robert. **Belting 101.** Journal of Singing, v. 55, n. 1, p. 53-55, 1998.

ESTILL, Jo. **Belting and classic voice quality: some physiological differences.**

Medical problems of performing artists, v. 3, n. 1, p. 37-43, 1988.

FREITAS FILHO, José Fernando Marques de. **Com os séculos nos olhos: teatro musical e expressão política no Brasil, 1964-1979.** 2006.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. **A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes. Universidade Estadual Paulista. São Paulo, 2002.

MACHADO, Regina Stella Barcellos. **A voz na canção popular brasileira: um estudo sobre a Vanguarda Paulista.** Dissertação de Mestrado. Instituto de Arte da UNICAMP. Campinas, SP. 2007.

\_\_\_\_\_. **Da intenção ao gesto interpretativo: análise semiótica do canto popular brasileiro.** Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

MAESTRINI, Alessandra. **Bio.** Alessandra Maestrini. Maestrini Produções. Disponível em: <<https://alessandramaestrini.com.br/bio>>. Acesso em 20 out. 2021.

MARIZ, Joana. **Entre a expressão e a técnica: a terminologia do professor de canto – um estudo de caso em pedagogia vocal de canto erudito e popular no eixo Rio-São Paulo.** Tese de Doutorado, IA – UNESP, São Paulo, 2013.

\_\_\_\_\_. **A voz que desabrocha, o canto que se constrói: perspectivas para o ensino do canto popular brasileiro.** Música Popular em Revista, Campinas, ano 4, v. 2, p. 117-134, jan.-jun. 2016.

MCCOY, Scott Jeffrey. **Your voice, an inside view: Multimedia voice science and pedagogy.** Inside View Press, 2004.

MONTENEGRO, Marcus; RAMAN, Nilson. **Bibi Ferreira: Uma vida no palco.** Rio de Janeiro: Montenegro e Raman Livros, 2003.

NUNES, Guilherme P; NAVAS, Ana Luiza G. P; DUPRAT, André C; MINUCELLI, Joelma C; ANDRADA E SILVA, Marta A. **Canto belting em inglês e português: ajustes do trato vocal, características acústicas, perceptivo-auditivas, descrição fonológica e fonética das vogais.** 17º Congresso Brasileiro de Fonoaudiologia e 1º Congresso Íbero-Americano de Fonoaudiologia, Salvador, BA. 2009.

O GLOBO, Cultura. **Morre Bibi Ferreira, diva do musical brasileiro, aos 96 anos.** O Globo, fev. 2019. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/teatro/morre-bibi-ferreira-diva-do-musical-brasileiro-aos-96-anos-23396256>>. Acesso em 6 dez. 2021.

OISSA, Adrielly. **Belting Pós Rent: um estudo sobre a evolução do canto do teatro musical norte-americano.** Porto Alegre, RS. Revista Cena, nº 28, p. 27-39 mai./ago. 2019.

PICCOLO, Adriana Noronha. **O canto popular brasileiro e a sistematização de seu ensino.** In: ANPPOM, Décimo Quinto Congresso. 2005. p. 408-414.

\_\_\_\_\_. **O canto popular brasileiro: uma análise acústica e interpretativa.**

Dissertação de Mestrado, UFRJ, Rio de Janeiro, RJ. 2006.

REIS, Luiz Felipe. **Musical conta a vida de Bibi Ferreira: Aos 95 anos, atriz e cantora é homenageada em peça, enquanto anuncia show, CD e programa de rádio.** O

Globo, jan. 2018. Disponível em:

<<https://oglobo.globo.com/cultura/musical-conta-vida-de-bibi-ferreira-22263827>>. Acesso em 6 dez. 2021.

RUBIM, Mirna. **Voz, corpo, equilíbrio.** Rio de Janeiro: Editora Thieme Revinter, 2019. 217 p.

\_\_\_\_\_. **Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional.** Revista Poiésis, v. 16, p. 40-51, 2010.

SEVERIANO, Jairo. **Uma história da música popular brasileira: das origens à**

**modernidade**. São Paulo: Editora 34, 2017 (4ª edição). 504 p.

SIMÕES-SILVA, Luciano. **A técnica belting para vozes masculinas: bases fisiológicas e pedagógicas para barítonos e baritenores do teatro musical norte-americano**.

Anais do XXVI Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-graduação em Música (ANPPOM), Belo Horizonte, 2016.

\_\_\_\_\_. **A técnica belting usada no teatro musical norte-americano e a pedagogia vocal no Brasil**. Dossiê Dramaturgia Musical. Revista do Laboratório de Dramaturgia - LADI - UnB - V. 2 e 3, Ano 1, p. 197-210, 2016.

SUNDBERG, Johan. **Ciência da voz: fatos sobre a voz na fala e no canto**. Tradução e revisão, Gláucia Laís Salomão. 1ª ed. 1ª reimpr. rev. Editora da Universidade de São Paulo - Edusp, São Paulo, SP. 2018. 328p.

VENEZIANO, Neyde. **O teatro de revista no Brasil**. Campinas: Pontes, editora da Unicamp, 1991.

\_\_\_\_\_. **É brasileiro, já passou de americano**. Revista Poiésis Virtual. Programa de Pós-Graduação em Ciência da Arte da Universidade Federal Fluminense Niterói: PPGCA/PROPP, n. 16. p. 52-61, 2010.

VICENTE, Alberto. **Biografia de Alessandra Maestrini**. Biografia Resumida. Disponível em: <<https://biografiaresumida.com.br/biografia-alessandra-maestrini/>>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VILHENA, Deolinda Catarina França de. **Bibi Ferreira – A trajetória solitária de uma atriz por seis décadas do Teatro Brasileiro**. Dissertação de Mestrado, Departamento de Artes Cênicas, São Paulo, USP, 2001.

\_\_\_\_\_. Bibi Ferreira? Bem, Bibi é um caso à parte. p. 42-66. *In*: ANDRADE, Ana Lúcia Vieira de; EDELWEISS, Ana Maria de B. Carvalho (org.). **A mulher e o teatro brasileiro do século XX**. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 414 p.

KENRICK, J. **Musical Theatre: a history.** Nova Iorque: Editora Continuum, 2008.