HALL, Stuart. A centralidade da cultura: nota sobre as revoluções culturais em nosso tempo. In: Revista Educação e Realidade. Porto Alegre: Editora Universidade UFRGS. Jul/Dez, 1997.

ILARI, Beatriz / BROOCK, Angelita (orgs). Música e educação infantil. Campinas, SP; Papirus, 2013.

MÁRSICO, Leda Osório. A criança no mundo da música: uma metodologia para educação musical das crianças. Porto Alegre; 2011.

MUNIZ, Iana. A neurociência e as emoções do ato de aprender: quem não sabe sorrir, dançar e brincar, não deve ensinar. Itabuna; Via Litteratum, 2012.

NÉRICI, Imídeo G. Lar, escola e educação. São Paulo: Atlas, 1972. POLLARD, Michael. Maria Montessori. Rio de Janeiro, Globo, 1993.

ARTEN, Alessandro de Oliveira; ZANCHETA, Sérgio Luiz; LOURO, Viviane dos Santos. Arte e Inclusão Educacional. São Paulo: Didática Brasil, 2007.

TEATRO MUSICAL – A HISTÓRIA DO SEGMENTO NO PAÍS E SUA CONTRIBUIÇÃO PARA O TEATRO BRASILEIRO

MARIANA GREGIO TARRONE FULAN

RESUMO

Este artigo descreve o desenvolvimento do segmento de teatro musical no Brasil e como ele contribuiu para a valorização e fortalecimento do teatro no país como profissão e empreendimento. Para tanto, este estudo apresenta registros bibliográficos que embasam e certificam o enriquecimento da arte através do trabalho de grandes e renomados profissionais, que ousaram em um terreno pouco explorado em território nacional. Assim, pouco a pouco, os grandes sucessos da Broadway desembarcaram no Brasil, trazendo consigo um novo modo de fazer teatro, não apenas no palco, mas principalmente por trás dele. Hoje as famosas performances lindamente cantadas e coreografadas já são mais familiares aos olhos uma boa parte da sociedade, porém grande parte do trabalho dos bastidores desse empreendimento ainda é desconhecida. Ainda assim, o segmento se consolida cada vez mais, abrindo portas para profissionais em vários setores das artes cênicas e disseminando para a sociedade novos conhecimentos em cultura, arte, educação e profissão.

Palavras-chave: Teatro; Musical; Arte.

ABSTRACT

This article describes the development of the musical theater segment in Brazil and how it contributed to the appreciation and strengthening of theater in the country as a profession and enterprise. To this end, this study presents bibliographic records that support and certify the enrichment of art through the work of great and renowned professionals, who dared in a little explored terrain in the national territory. Thus, little by little, the great successes of Broadway arrived in Brazil, bringing with them a new way of doing theater, not only on stage, but mainly behind it. Today the famous performances beautifully sung and choreographed are already familiar to a good part of society, but much of the work behind the scenes of this enterprise is still unknown. Even so, the segment is increasingly consolidated, opening doors for professionals in various sectors of the performing arts and disseminating to society new knowledge in culture, art, education and profession.

KEYWORDS: Theater; Musical; Art.

INTRODUÇÃO

O desejo e as aspirações pelos sucessos da Broadway rodearam os palcos do Brasil desde a metade do século XX e foi galgando seu espaço aos poucos, por vezes sofrendo e por vezes usufruindo das diferentes situações e momentos históricos que o teatro passou nas últimas décadas. Após o Regime Militar, onde os musicais se tornaram um mecanismo de resistência, os musicais biográficos começaram a despertar o gosto adormecido pelo teatro que conta histórias cantadas e a retomar o espaço perdido dos musicais de entretenimento.

No fundo, jamais imaginávamos que íamos conseguir um dia. Naquele momento era quase impossível pensar em musicais de um jeito mais profissional no Brasil. Ninguém conseguia nem fazer o som direito, os microfones (quando havia) eram enormes, pendurados na testa. Não existia técnica alguma, era tudo na base do empirismo, aprendia-se fazendo. Embora com muito desejo, não estávamos mesmo desenvolvendo nada muito promissor no teatro. (CARVALHO, 2009,pg. 59)

Foi às margens do século XXI que as cortinas se abriram definitivamente para as grandes produções internacionais no país. A montagem de Rent, em 1999, foi o marco que introduziu, definitivamente, o Brasil na rota milionária do teatro musical. Ao mesmo tempo criaram-se novas leis de incentivo que facilitaram a realização de superproduções, diz Neyde Veneziano (2010) em seu artigo.

Contudo o reconhecimento da importância histórica da montagem de Rent em 1999, não simboliza necessariamente uma qualidade exemplar na mesma. Uma reportagem do jornal Folha de São Paulo da época define a questão:

"Era a segunda sessão do dia, encerrando uma semana de maratona para os jovens atores, inexperientes nas exigências físicas e emocionais do teatro musical americano. Com todas as suas imperfeições, "Rent", a versão brasileira do fenômeno da Broadway, terminou e era uma vitória inconteste." (1999)

A montagem dirigida por Billy Bond foi a primeira tentativa da empresa multinacional CIE (atual Time 4 Fun) em produzir um espetáculo da Broadway no Brasil, seguidas por "Vitor ou Vitória", com direção de Jorge Takla e "O Beijo da Mulher Aranha, do diretor Wolf Maia, ambos em 2000. (CARVALHO, 2009)

Enquanto isso, nascia a marca Moëller e Botelho, resultado da parceria dos dois amigos e artistas audaciosos que, mesmo sem o apoio de qualquer empresa milionária ou suporte técnico especializado, decidiram arriscar o sonho de criar, produzir e dirigir musicais de qualidade no Brasil. Assim, vieram As Malvadas, O Abre Alas, Cole Potter, entre outros sucessos da dupla.

A resposta positiva do público levou a CIE a acreditar no potencial da atmosfera do momento e produzir em 2001 o espetáculo, Les Misérables. Além do espetáculo em si, com toda a sua magnitude artística, o que se viu foi um investimento sem precedentes no "modo" de se fazer espetáculos musicais. O Teatro Cine-Paramount que outrora havia sido o primeiro cinema sonoro da América Latina e havia recebido em 1962 a montagem de "Minha querida Lady", foi reformado pela CIE em parceria com o Grupo Abril e desde então recebeu o nome de Teatro Abril.

Desde a reabertura do Teatro Abril, que junto com a CIE começou a importação dos espetáculos musicais milionários, o mercado de teatro musical vem crescendo. Em 2001, ocorreu uma mudança no jeito de fazer teatro musical no Brasil, adaptando-se ao sistema internacional de trabalho. Sendo produções grandes e milionárias, as equipes de estrangeiros que são chamadas para montar o espetáculo demandam um sistema muito organizado, no qual estão acostumados a trabalhar em seus países. (PIERCE,

2010, pg. 15)

Considerar que um musical seja o melhor já produzido pensando em um palco giratório, ou num microfone quase imperceptível seria um ato errôneo, pois essas questões não foram resolvidas em um único espetáculo, mas foram brotando das experiências em cada produção que era arriscada na época. Todos buscando melhorar e se aperfeiçoar em cada detalhe. (PIERCE, 2010)

O que faz com que Les Misérables tenha a sua importância reconhecida como uma legítima produção no formato Broadway é nada além do profissionalismo de sua organização. O "jeitinho brasileiro" teve que abrir espaço para a organização minuciosa e seguida a risca.

Durante muitos anos escutei uma frase que eu tinha pavor: os musicais norte-americanos têm dinheiro, mas nós temos a bossa, nós temos a ginga. Eu achava isso tão cafona, tão cafajeste, tão bobo esse orgulho de ser subdesenvolvido. Nós queríamos a excelência e acho que conseguimos. Ou, no mínimo, continuamos tentando. (CARVALHO, 2009, pg. 158)

O MODO EMPREENDEDOR E GERENCIAL DE FAZER TEATRO

O teatro no Brasil, por suas questões históricas, sempre foi marcado pela discriminação enquanto profissão. Durante muito tempo a arte de se fazer um espetáculo, seja como ator ou em qualquer outra função não se enquadrava como um setor econômico de sua sociedade. O fenômeno da consolidação de profissionalismo e de 'como fazer' teatro musical se deve a um conjunto de novos fatores e talentos que impulsionaram e possibilitaram a evolução do cenário musical teatral brasileiro. (VENEZIANO, 2010).

Os parâmetros internacionais chegaram para apresentar o setor de entretenimento como uma empresa, com departamentos, funcionários, jornada de trabalho, funções claramente estabelecidas e organização impecável. Dentre os diferentes departamentos de uma produção de teatro musical encontram-se: PRODUÇÃO - Diretor de Produção, Gerente de Produção, Produtor Executivo, Administração, Contadoria e Biheteria, MARKETING, IMPRENSA, COMPANY MANAGER, DIRETOR ARTÍSTICO, DIRETOR

RESIDENTE, DIREÇÃO MUSICAL – Diretor Musical e Gerente de Orquestra, COREOGRAFIA – Coreógrafo e Dance Captain, ELENCO – Principais, Alternantes, Ensamble, Covers, Swings e Pit Singers, DIREÇÃO TÉCNICA, CENÓGRAFO, FIGURINISTA, ADERECISTA, AUTOMAÇÃO, MAQUINARIA, CONTRARREGRAGEM, FIGURINO, PERUCAS, MAQUIAGEM, VARANDA, EFEITOS ESPECIAIS, DESENHISTA DE SOM, DESENHISTA DE LUZ e

EQUIPE DE APOIO. Todos os profissionais, cada um em seu departamento,

trabalham seguindo as exigências necessárias para se criar um espetáculo de qualidade. (PIERCE, 2010)

A seguir, é possível ver um exemplo de regulamento interno para os atores aprovados nas audições e que passam a fazer parte do elenco do espetáculo. Este regulamento consta no livro da Leslie Pierce (2010) utilizado por ela na produção brasileira de Les Misérables, em 2001:

Formato 27. Regulamento REGULAMENTO

- HORÁRIOS E CRONOGRAMAS
- Os horários de ensaio estabelecidos pela Produção serão de (horário), de segunda-feira a sábado.
- O almoço será entre (horário)

e todos deverão registrar novamente a sua chegada.

• Estes horários serão modificados na mudança da sala de ensaio para o teatro. Serão comunicados antecipada e detalhadamente em seu devido momento.

• Os horários marcados não determinam o horário de chegada, mas o horário de começo da atividade.

• Os cronogramas de ensaio serão entregues diariamente nos ensaios e semanalmente após a estreia. Todos deverão estar prevenidos para trocas de último momento por causas justificadas.

• As provas de figurino e perucas serão feitas no (lugar), fiquem atentos aos chamados de provas, assim como os chamados de imprensa.

• Os quadros de aviso contêm a informação de chamados e avisos importantes. Não deixe de lê-los.

• Caso o cronograma de ensaios não esteja pronto na sua saída, é responsabilidade do elenco ligar para os SMs e se informar dos ensaios e chamados para o dia seguinte.

• A companhia deverá seguir os horários estabelecidos por Stage Management e especificados nas tabelas, como 'Horários de Preparação' e 'Horários de Colocação de Perucas', para o bom funcionamento do espetáculo. As tarefas especificadas nestas tabelas são obrigatórias e deverão ser cumpridas pelos integrantes da companhia.

• ATRASOS

• Todos os envolvidos no espetáculo deverão se apresentar pontualmente no local e na hora pré-estabelecida sem NENHUM tempo de tolerância

• Os cartões de contato são entregues com o contato das pessoas que vocês deverão avisar no caso de algum contratempo. Não deixe mensagem assumindo que será escutada, melhor tentar ligar até alguém atender pessoalmente, tanto nos telefones fixos da Produção quanto nos celulares.

• CHEGADA

• Todo o pessoal deverá registrar sua chegada assinando a lista de chegada que se encontrará em um ponto estabelecido por Stage Management Para quem não estiver registrado, será considerada administrativamente como uma falta nesse dia de trabalho.

• Deverão chegar com pontualidade aos ensaios, apresentações, chamados de figurino, perucas, entrevistas, reuniões e atividades relacionadas com o espetáculo.

• Assim que você chegar, permaneça no local de trabalho. Notas, provas e muitas coisas acontecem durante a preparação e são importantes para cada apresentação.

• DOENÇA

• O cuidado com a saúde individual é de responsabilidade individual de cada um. É obrigatório conservar a forma e condição física, bem como as medidas (peso) e sua imagem existente na data aprovação do seu teste. Sabendo que qualquer alteração que impeça ou dificulte a sua função dentro do espetáculo será avaliada e tratada de forma individual.

• Assim que você começar a sentir qualquer dor ou mal-estar, por favor, avise os Stage Managers e Company Manager. Nó precisamos saber e prevenir qualquer mudança.

• Que as primeiras pessoas a saber sejam os Stage Managers e o Company Manager. É parte do nosso trabalho avisar as pessoas envolvidas.

• Ausência por motivo de doença deverá ser avisado com a maior antecedência a Company Manager, aos Stage Mana-

gers ou à Produção.

• Para que esta ausência seja justificada, é obrigatória a apresentação de atestado médico, diagnóstico, receita correspondente e os dados completos do medico responsável.

• Cuide da sua saúde!

• LICENÇA

• Depois de completados os 3 (três) primeiros meses de temporada, terão direito a seis dias de licença com desconto salarial, sempre e quando não forem consecutivos e solicitados com pelo menos 15 dias de antecedência. A licença poderá ser negada, assim como cancelada, caso comprometa o espetáculo. Esta deve ser aprovada e assinada por Company Manager, Diretor Residente, Diretor Musical, Produção e Stage Management.

• SEURANÇA

• É obrigatório o uso dos crachás nos ensaios. É importante assinalar que o pessoal de segurança do edifício está orientado de que é estritamente proibido o acesso de quem não portar o crachá. Neste caso a pessoa que não portar a credencial deverá solicitar através do telefone da vigilância um pedido de autorização para o Stage Management ou Company Management. De nenhuma maneira devem ser feitas reclamações para os responsáveis de vigilância

• As pessoas que introduzirem objetos de valor ao teatro deverão guardá-los cuidadosamente sem que isto implique na responsabilidade da produção se os mesmos forem perdidos ou extraviados.

• Os camarins serão abertos e fechados antes e depois de cada espetáculo. A responsabilidade e controle das chaves serão de responsabilidade dos seguranças. Nenhum membro da companhia poderá levar ou manter em seu poder as chaves dos camarins ou de acesso às áreas de trabalho.

• Os Stage Managers e Company Manager têm o direito de intervir em qualquer circunstância que altere a ordem dentro das instalações de trabalho.

• É expressamente proibido ingerir ou consumir qualquer tipo de drogas ou bebidas alcoólicas nos espaços de trabalho, assim como também se apresentar sob efeito dos mesmos. Quem se apresentar nestas condições não terá acesso ao trabalho nem o direito de reclamar da suspensão temporal ou definitiva da companhia.

• Não é permitida a entrada na plateia, no palco, nem nos camarins de pessoas alheias à produção. Qualquer exceção deverá ter o consentimento da Produção e Company Manager.

• Em caso de queda de energia, incêndio ou acidente dentro do teatro, a companhia deverá seguir as instruções dadas pelos Stage Managers ou pessoal do teatro.

• Durante apresentação, as coxias deverão ser liberadas para o trânsito de atores, técnicos e objetos de cena, seguindo as instruções de Stage Managers.

• Quando for para o teatro, não suba ao palco. A montagem técnica está em andamento e é perigoso para qualquer pessoa alheia.

• Não é permitido estar na plateia qualquer pessoa que não tenha um ingresso pago ou qualquer convidado dos envolvidos no espetáculo. Estes também não poderão ter acesso aos camarins e deverão acessar a plateia pela porta correspondente à descrita no ingresso, como o resto do público. Qualquer pessoa alheia à produção será convidada a abandonar o edifício pelos encarregados de vigilância, segurança ou encarregados de área. Qualquer exceção deverá ser autorizada pelo Produtor, Company Manager ou Stage Managers.

• CUIDADOS E NORMAS GERAIS

- É proibido comer, fumar ou beber no palco, coxias, camarins, espaços de trabalho e banheiros. Somente será permitido nos lugares pré-estabelecidos por Stage Management.

- Não será permitido o acesso de acompanhantes durante ensaios, montagem ou apresentações por razões de segurança e privacidade. Os convidados deverão esperar no foyer do teatro.

- É proibida a saída dos locais de trabalho com figurino, maquiagem, peruca, microfone ou qualquer tipo de objeto correspondente à Produção.

- Toda a área de trabalho deverá ser mantida em estado de ordem e limpeza, informando a Stage Managers qualquer anomalia.

- Cada integrante da companhia é responsável pelo cuidado dos elementos da produção. No caso de descuido, falta de atenção ou negligência, terá a responsabilidade de ressarcir pelo dano causado.

- Não é permitido tirar fotografias ou fazer gravações durante o espetáculo.

- Qualquer mudança de trânsito, marcação de cena, texto, imagem ou característica de personagem, imagem de objeto de cena, música e imagem do espetáculo não será permitida se não for autorizada pela Produção.

- Fica proibido o uso de celulares durante os ensaios, reuniões, entrevistas ou qualquer atividade relacionada com o espetáculo.

- O figurino, a peruca e o roupão devem ser tratados como um instrumento de trabalho. Lembre-se que não são objetos pessoais, são parte de uma produção que deve chegar ao país seguinte nas melhores condições possíveis.

- Não é permitido, fumar, comer ou beber com o figurino e peruca. Usem sempre o roupão.

- No final de cada apresentação pedimos que o seu roupão, seu figurino e seus objetos pessoais fiquem em ordem para que o pessoal da limpeza possa fazer o seu trabalho.

- Mantenha a disciplina nas salas de ensaio (não atenda celulares, fique atento a indicações, procure manter silêncio). Concentração e atenção. Não relaxem, os acidentes acontecem por simples falta de atenção e concentração.

- É muito importante que tenham a consciência de que todos os departamentos têm uma função para fazer, que cada um deles está procurando fazer o melhor para o espetáculo. Parte das responsabilidades de Stage Management é que tudo seja feito no lugar certo, no tempo certo e com as pessoas certas(...). (PIERCE, 2010, pg. 90)

O regulamento acima é apenas um exemplo da seriedade e estruturação de uma produção de teatro musical que, como todos os segmentos e profissões dentro de uma sociedade, merece seu reconhecimento e respeito.

O ATOR NO TEATRO MUSICAL – CANTO, DANÇA E INTERPRETAÇÃO

Obviamente que os três eixos são muito complexos e exigem pesquisas isoladas para honrar sua importância, bem como o conteúdo histórico e prático de cada um. Mas o que se pretende aqui é ressaltar alguns pontos que se considerem importantes para compreender a prática de cada área, bem como a necessidade de se equilibrar as três habilidades para atuar no segmento do teatro musical.

O estudo perseverante dessas técnicas foi ganhando ênfase ao longo que as produções chegavam ao Brasil e custou muita paciência, como cita Claudio Botelho ao falar da produção de Sweet Charity:

Sofremos bastante com o fato de precisar ter excelentes bailarinos que deveriam dobrar os papéis de ator em outras cenas que não as de dança. Este é um ponto onde acho que o Brasil ainda tem muito chão pela frente. Nossos bailarinos são sensacionais, mas em geral não são atores. Há um ou outro que pode cantar e alguns até cantam bem, mas estão muito distantes do que se pode esperar de um bailarino/ator. Mas a situação tem melhorado e acho que hoje, quase quatro anos depois de Sweet Charity, já houve uma enorme evolução profissional de nossos artistas nesse departamento. (CARVALHO, 2009, pg. 132)

Em concordância com as palavras de Rubim (2010), o preparo técnico teatral é a base do teatro musical, porque antes de ser musical, é teatro – texto, história, vida. Sendo as artes cênicas o alicerce do teatro musical.

A instauração das grandes produções musicais no Brasil gerou de imediato um furacão na classe artística. Para os atores e profissionais envolvidos é praticamente um sonho que se realiza: ser um artista podendo exercer sua profissão de maneira mais segura e organizada. Lembrando que até então não existiam leis de incentivo que favorecessem as produções de teatro. Para tirar um projeto do papel e levá-lo para os palcos eram necessários subsídios próprios ou de terceiros que estivessem dispostos a custear com seu dinheiro sem nenhuma garantia de retorno. Isso dificultava muito o exercício da profissão em uma sociedade que não está muito acostumada com a importância social da arte em geral e que até então não via o teatro e o entretenimento como uma legítima veia financeira da sociedade capitalista.

Se por um lado as oportunidades se multiplicaram, as exigências para o gênero cresceram proporcionalmente. Sim, o teatro no Brasil se utiliza de músicas, danças e canções há muito tempo e aparentemente não deveria sofrer com as necessidades que desabrocharam, mas é na análise histórica entre o teatro musical nacional e o estrangeiro que se compreende onde o trabalho do ator seguiu para rumos divergentes em concomitância com fatores sociais. Como explica Fernando Bustamante:

O teatro de revista retratou a sociedade da época, tornou mais acessível o gênero ao grande público e contribuiu para difundir os modos e costumes através da linguagem composta pela crítica apimentada e personagens alegóricos. Entretanto, o apelo para o escracho e para o nu explícito, em detrimento da comicidade, foi o grande responsável pela sua decadência. Já o musical norte- americano apostou na versatilidade de estilos musicais, no apuro técnico e na miscigenação de estilos e raças. Esses fatores reunidos foram essenciais para o desenvolvimento de um mercado milionário do entretenimento. (BORÉM, 2010, pg. 235)

Assim, enquanto o teatro musical internacional buscava seu aperfeiçoamento constante em um gênero já estabelecido como sucesso, no Brasil o segmento ainda cavava seu alicerce, cheio de desejo e esforço de trabalho, mas com muitas dificuldades e barreiras a ultrapassar, como fala Claudio Botelho:

Aqui um parênteses para dizer que, na minha modesta opinião, os atores brasileiros em geral não estão muito acostumados com a rigidez que um espetáculo musical exige. Por ser uma herança das chanchadas, o mesmo eterno compromisso com a improvisação das grandes revistas, não sei ao certo. Mas o fato é que você não consegue muito segurar os atores que querem aparecer mais do que a peça. Um dia cheguei para ver Ópera do Malandro e um dos protagonistas estava lixando as unhas em cena enquanto os colegas diziam o texto. No outro, uma atriz decidira cantar sua canção de uma maneira que não tinha nada a ver com o que Chico havia composto, com acentos pessoais e notas adicionais inaceitáveis. E por aí vai. Nesse sentido, a nova geração que veio en-

trando no teatro por meio dos musicais dos últimos anos me parece mais caxias e, sem detrimento da criatividade, mais preparada para enfrentar longas temporadas sem se tornar coautora dos espetáculos. (CARVALHO, 2009, pg. 103)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O que se viu desde os anos 2000 foi a certificação da capacidade dos profissionais brasileiros em fazer um teatro musical com qualidade e profissionalismo de primeira linha. Essa era uma vontade antiga: provar que as coisas no Brasil não precisam ser necessariamente capengas (CARVALHO, 2009) como disse o próprio Claudio Botelho na edição especial da Coleção Aplauso dedicada à dupla. Uma infinidade de produções se deslancharam a partir daí. A CIE, que agora se chama Time 4 Fun, continuou a importação de uma infinidade de espetáculos milionários como A Bela e a Fera, O Fantasma da Ópera e, recentemente, O Rei Leão.

Enquanto isso a dupla Möeller & Botelho fundaram a empresa Aventura Entretenimento para produzir seus espetáculos e mesclam produções inéditas como Sassaricando, Tudo é Jazz e 7 – O Musical, com novas versões de sucessos consagrados, como Ópera do Malandro, Sweet Charity e A Noviça Rebelde, dentre outros. Um especial destaque para esta última que levou para o Rio de Janeiro a magnitude e a excelência profissional das grandes produções internacionais que até então estavam concentradas em São Paulo, como explica Claudio Botelho no Livro de Tania Carvalho (2009):

Outros diretores e produtores também viram seu desejo e paixão pelo teatro musical se concretizar em sucessos de trabalho nos palcos brasileiros, como Miguel Falabela que recentemente esteve na direção de Cabaret, com Claudia Raia e Alô Dolly (do original Hello Dolly), com Marília Pêra. A classe artística foi inundada pela explosão do teatro musical no país e as oportunidades consequentes desse segmento. Como um grande jardim as sementes plantadas a pouco mais de uma década, brotaram e se

transformaram em grandes árvores que passaram a gerar frutos em abundância para os que desejam apreciar ou trabalhar em um musical.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFICAS

BERTHOLD, Margot. História Mundial do Teatro. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BOÉM, Fausto. Entrevista com Ana Taglianetti, Daniel Souza e Fernando Bustamante sobre o Projeto Teatro Musical na UFMG. PER MUSI – Revista Acadêmica de Música, n. 22, p. 232-239, Belo Horizonte, 2010.

CARVALHO, Tania. Charles Möeller e Claudio Botelho Os Reis dos Musicais. São Paulo: Imprensa Oficial, 2009.

FOLHA DE SÃO PAULO. Rent – Musical é uma vitória. Publicado em: nov. de 1999. Disponível em:

<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1911199933.htm>. Acesso em: 28 de jan. de 2014.

PIERCE, Leslie. Teatro Musical – Guia prático de Stage Management. São Paulo: Giostri, 2013.

RUBIM, Mirna. Teatro Musical Contemporâneo no Brasil: sonho, realidade e formação profissional. Revista Poiésis, n. 16, p. 40-51, dez. de 2010

VENEZIANO, Neyde. É Brasileiro, Já Passou de Americano. Revista Poiésis, n. 16, p. 52-61, dez. de 2010.