



Multi-performance em espetáculos cênico-musicais: reflexões sobre o papel do intérprete nas interfaces entre música e teatro e sua importância para o desenvolvimento e realização da obra no teatro amador

Diogo Rebel e Carvalho¹

UNIRIO / PPGM

Doutorado

Processos Criativos em Música

diogo.carvalho@iff.edu.br

Resumo: Este ensaio busca refletir sobre em que medida a figura do intérprete, particularmente a do ator-cantor, mostra-se, cada vez mais, indispensável à realização de espetáculos cênico-musicais por companhias de teatro amador. O papel desse artista, nas interfaces entre música e teatro, será posto aqui, em que, a partir de nossa experiência como compositor, arranjador e diretor musical em espetáculos de teatro onde a música é fundamental para o desenvolvimento da dramaturgia, comentários acerca da ação do artista generalista e do artista especialista serão realizados. A complexidade de uma performance multifacetada para o intérprete que, simultaneamente, atua e canta — e, eventualmente, dança e toca instrumentos musicais, — bem como os campos de interação entre criação musical e performance teatral como consequência da colaboração do intérprete durante o processo de criação e realização da obra serão, também, observadas.

Palavras-chave: Multi-performance, Intérprete, Ator-cantor, Música e teatro, Teatro amador.

Multi-performance in Scenic-Musical Shows: Reflections on the Role of the Performer in the Interfaces between Music and Theater and his Importance for the Development and Realization of the Musical Work in Amateur Theater

Abstract: This essay seeks to reflect on the extent to which the figure of the performer, particularly the actor-singer, is increasingly indispensable to the realization of scenic-musical shows by amateur theater companies. The role of this artist, in the interfaces between music and theater, will be presented here, where, from our experience as composer, arranger and musical director in theater performances where music is fundamental for the development of the dramaturgy, comments about the action of the generalist artist and the specialist artist will be made. The complexity of a multifaceted performance for the performer who simultaneously acts and sings — and eventually dances and plays musical instruments — as well as the fields of interaction between musical creation and theatrical performance as a consequence of the collaboration of the performer during the process of creation and realization of the work will also be observed.

Keywords: Multi-performance; Performer; Actor-singer; Music and Theater; Amateur Theater.

¹ Orientador: Dr. Marcos Vieira Lucas

1 Introdução

Para darmos início à reflexão a que nos propomos, antes de mais nada, questões acerca das diversas nomenclaturas, termos usuais e/ou categorias da música vocal dramática serão postas, e as interfaces entre música e teatro, apontando para além dos *produtos* e das classificações de gêneros artísticos, bem como a distinção entre os movimentos e aspirações do teatro na direção da música e os interesses dos compositores na teatralidade, examinadas.

De acordo com o compositor Marcos Vieira Lucas (2011, p. 163), discute-se, com pouca clareza ou precisão, “as diferenças entre termos como *ópera de câmara, teatro musical, melodrama, monodrama, musical play, drama com música, musical, teatro instrumental, recital para cantores e instrumentistas, etc.*” Esse compositor acredita que “parte desta dubiedade deve-se ao fato de existirem obras [dentro do gênero musical em questão] que apresentam características híbridas” (*ibidem*). Uma vez que a discussão sobre o enquadramento dos termos supracitados tem sido motivo de controvérsias entre compositores, intérpretes, autores e pesquisadores em geral, não é objetivo deste ensaio aprofundar tal questão. Não há, aqui, a intenção de definir ou classificar os diversos estilos e diferentes formatos possíveis para uma obra cênico-musical, independente dos elementos estéticos presentes. Nesse sentido, para nos referirmos às obras vocais dramáticas e espetáculos cênico-musicais nos quais as diversas linguagens artísticas confluem para a sua concepção e realização, utilizaremos, de forma geral, os termos *ópera* para representarmos as formas mais clássicas de teatro cantado² — ainda que não haja, eventualmente, conexões com a tradicional ópera europeia —, e *teatro musical*, onde, sempre que utilizado neste trabalho, estará mais próximo ao que Eric Salzman e Thomas Dési (2008, p. 4) classificam como *New Music Theater*, no qual, em síntese, absorve as revoluções musicais e artísticas do início do século XX, bem como as inovações tecnológicas do cenário e do *design* de palco, maquinaria e luz, áudio e vídeo³. Cabe citar, ainda, que, de acordo com esses autores,

boa parte do *New Music Theater* rejeita a grandeza da grande ópera por muitas razões, incluindo economia, a preferência por vozes não projetadas (voz estendida, *pop*, estilos não europeus ou outros tipos de canto que precisam ser amplificados), um desejo de imediatismo do público, ou uma preferência estética ou filosófica geral por um trabalho de pequena escala, despretensioso,

² Referimo-nos, aqui, às obras dramático-musicais consagradas, tradicionais, e não às formas musicais desenvolvidas durante o período da História da Música Ocidental europeia, que compreende os anos de c.1750 a c.1810.

³ *It absorbed the musical and artistic revolutions of the early twentieth century as well as the technological innovations of stagecraft and stage design, machinery and light, audio and video.* (Salzman e Dési, 2008, p. 4, trad. nossa)

de pequeno espetáculo — mais próximo, de muitas maneiras, à dança contemporânea, ao teatro de dança, ao novo teatro e à nova arte da performance do que à ópera tradicional.⁴ (*ibidem*)

Visto que, neste ensaio, o foco de nossa reflexão está na múltipla performance e nas múltiplas ações do intérprete no teatro amador, independente do gênero ou estética, as diversas categorias de ópera (como a Grande Ópera, a Ópera Séria, Ópera Cômica, *Buffa*, Opereta etc.) e teatros musicais (como a *Musical Comedy*, *Musical Play*, etc.), assim como melodramas, monodramas, dramas musicais, *Music Theater* e tantas outras classificações para espetáculos cênico-musicais, poderão ser contempladas.

2 O teatro amador

A respeito do teatro amador, suas características e alguns elementos que o diferenciam do teatro profissional, cabe uma breve reflexão.

Habitualmente, referimo-nos à palavra *amadorismo* em arte de forma pejorativa, como uma atividade menor, exercida por pessoas sem preparo técnico e qualquer educação formal — em se tratando das artes cênicas, como afirma Taís Ferreira (2014, p. 91), “aqueles que não passaram por escolas de teatro, universidades, conservatórios ou oficinas com diretores *famosos*.” Entretanto, é sabido que, durante todo o século XX, sobretudo no Brasil, boa parte da pesquisa e experiências com novas linguagens estéticas no campo das artes dramáticas esteve ligada aos movimentos amadores. De acordo com Ferreira,

graças ao amadorismo vivo, ativo e sadio dos estudantes, de grupos ligados aos movimentos sindicais e das altas classes burguesas, as primeiras tentativas de profissionalização de um dito “teatro sério” fizeram-se possíveis em empreendimentos como o Teatro Brasileiro de Comédia, o Teatro Oficina, o Teatro de Arena e o Teatro de Equipe. E foi graças à “escola” que o teatro amador e estudantil propiciou a estes jovens que se pode construir uma produção teatral no Brasil que se diferenciasse das comédias de costume (levadas à cena por atores míticos e suas companhias) e dos grandiosos espetáculos do teatro de revista. (*ibidem*)

Segundo a pesquisadora francesa Marie Madeleine Mervan-Roux (2012, p. 125), “a palavra *amador*, que até então era um substantivo — soberbo e elogioso (denotando ‘aquele que aprecia uma arte e, eventualmente, a prática’), mesmo que a conotação de incompetência

⁴ *But a good deal of music theater (or even small-scale opera) rejects the grandeur of grand opera for many reasons including economics, the preference for nonprojected voices (extended voice, pop, non-European styles or other kinds of singing that need to be amplified), a desire for audience immediacy, or a general esthetic or philosophical preference for small-scale, unpretentious, small-theater work—closer in many ways to contemporary dance, dance theater, new theater and new performance art than to traditional opera. (ibidem)*

já existisse há muito tempo — se tornou um adjetivo, sinônimo de não-profissional” Para Mervan-Roux, uma importante característica do teatro amador, é, ainda, o fato de, diferente do que acontece no teatro profissional, não apresentar uma separação social entre os artistas e o público, já que, em geral, é esperado que a maioria dos artistas de teatro amador se familiarize com as pessoas que estão na plateia e vice-versa. Para a autora, a ideia de teatro amador remonta à Idade Média, em que uma nova possibilidade de se exercer a atividade teatral, no qual atores e espectadores compartilhavam o mesmo *tecido* social, em contraponto à maneira de se fazer teatro nos quais atores profissionais conviviam apenas temporariamente com os seus espectadores, passa a existir.

3 O intérprete

Seja no teatro amador, seja no profissional, a respeito da figura do intérprete, temos notado a rara presença daquele que, ao mesmo tempo, atua, canta, dança e toca seus instrumentos musicais, bastando-se, em cena, para a realização da obra. Acreditamos que, na ópera, a carência desse tipo de *performer* justifica-se pelo alto grau de dificuldade e complexidade da maioria das peças dramáticas, vocais e instrumentais, escritas, especialmente, a partir da segunda metade do século XX até os dias de hoje em que a utilização da voz de maneira expandida, resultando em efeitos e timbres particulares, sobreposta a uma textura instrumental, em muitos casos densa e intrincada, com passagens expressivas e virtuosas, dificultaria uma performance múltipla, fazendo-se necessária, acompanhando o intérprete, a presença de uma orquestra — ou *ensemble* — que estivesse comprometida, exclusivamente, com a parte instrumental. Da mesma forma, e pelas mesmas razões, bailarinos ou dançarinos são, frequentemente, requisitados. Cabe comentar que, ainda na ópera, acerca da voz cantada, é bastante comum que, tanto pelo artista quanto pelo público, essa seja considerada a expressão máxima do texto poético inerente à obra musical, podendo estabelecer relações de suporte ou de contraste, em cena, aos diversos elementos próprios de uma performance, em que, como afirma Lignelli (2011, p. 263), “voz e movimento constituem-se produções corporais [...] aptas a organizar discursos complexos e estabelecer parâmetros de controle do desempenho”.

Por outro lado, no teatro musical contemporâneo, são requeridas do intérprete, cada vez mais, além do canto e da atuação teatral, performances que incluam a execução de instrumentos musicais em cena, a dança e diversas outras expressões do corpo do artista.

Portanto, enquanto na ópera — e até mesmo na música vocal camerística⁵ — os intérpretes tendem a ser mais especialistas, focando, sim, a atuação dramática, mas acima de tudo o canto; no teatro musical, há uma preocupação — ou, atualmente, quase uma obrigação — em ser múltiplo, generalista, cantando, atuando, dançando, tocando instrumentos musicais, entre outros.

No tocante à formação e atuação multifacetada do artista de ópera e, principalmente, de teatro musical, Tiago Elias Mundim reconhece que, durante sua pesquisa,

na grande maioria da bibliografia utilizada [...], foram encontradas menções sobre os treinamentos de atores, [...] mas pouco foi encontrado a respeito das definições de termos que são amplamente utilizados na prática. Muito é mencionado a partir do que se é utilizado na prática, tanto dos treinamentos quanto dos espetáculos, mas pouco se é citado sobre as definições dos termos que são empregados, como se fosse assumida a premissa de que os termos já são historicamente pré-definidos e não necessitam de maiores explicações ou novas definições. (MUNDIM, 2014, p. 38)

Mundim refere-se às definições de dança, música e dramatização associadas ao artista de ópera e teatro musical, e é a partir de sua reflexão a respeito de tais atribuições que, ao nos referirmos, aqui, à figura do intérprete, julgamos pertinente tecer comentários acerca da multi-performance no universo dos espetáculos cênico-musicais.

4 A multi-performance

Como sabemos, ópera, teatro musical, melodrama, monodrama, entre outros termos que visam a classificar a variedade de estilos e formatos possíveis para uma obra cênico-musical, são formas de manifestações artísticas frutos da combinação de diversas linguagens criativas, e é fato que, historicamente, espetáculos dessa magnitude têm se apresentado há séculos como um território fértil para ações segmentadas e, na maioria dos casos, muito especializadas, cabendo a cada um dos envolvidos uma atuação prática em sua área específica de conhecimento. Num espetáculo cênico-musical, grosso modo, iluminadores trabalham na iluminação e desenhos de luz, técnicos e/ou engenheiros de som na microfonação, captação de áudio e mixagem, eletricitas cuidam da adequação dos sistemas de luz e som ao ambiente onde

⁵ A respeito das interfaces entre canto e performance, Lucila *Tragtenberg* lembra que, na interpretação da música vocal, o papel da cena sempre esteve associado à ópera, e que, na música de câmara tradicional, movimentos e gestos moderados, sóbrios, por anos mantiveram o intérprete-cantor demasiadamente estático e, muitas vezes, inexpressivo. Contudo, ainda de acordo com a autora, “inicia-se [desde os primeiros anos do século XX] um processo em que a dimensão da música (enquanto discurso sonoro que se desenvolve no tempo) é ampliada para um espaço cênico.” (*Tragtenberg*, 1997, p. 28)

o espetáculo será apresentado, visagistas da maquiagem, cabelos e caracterização dos personagens, figurinistas dos figurinos, costureiros da produção desses figurinos, roteiristas ocupam-se da criação e/ou adaptação do texto, diretores cênicos dos atores, compositores, arranjadores e diretores musicais dos músicos e cantores, músicos estudam suas partituras e seus instrumentos musicais, cantores como trabalhar sua voz, cantada/falada, em cena, cenógrafos concebem cenários, marceneiros, pintores, entre outros, constroem os cenários, e assim por diante, numa quantidade extraordinária de profissionais envolvidos na pré e pós-produção de uma montagem cênico-musical.

Não se pode negar o alto nível técnico em todas as áreas de atuação que encontramos numa produção profissional na qual tal segmentação do trabalho é evidente. As habilidades de cada um dos profissionais especializados que estão envolvidos, o refinamento e o preciosismo com os detalhes resultam em um *produto* impecável, mas que, não obstante, podem provocar no público, eventualmente, sensações avessas ao que normalmente se espera. Queremos dizer, com isso, que há, portanto, uma tênue linha entre o prazer, o deleite, o entusiasmo e o incômodo, o embaraço, o desconforto, algo similar a uma experiência estética e sensorial que beira à artificialidade, no sentido da falta de naturalidade ou mesmo de veracidade, ao se tratar de uma performance ao vivo. Não estamos, aqui, julgando, apontando ou propondo o que se deve ou não fazer, ou como fazer, e é bem verdade que, com o passar dos anos, a exigência de um nível de atuação, seja técnico ou artístico, que possa ser superado a cada teste, experimentação, construção, elaboração e espetacularização, por parte de grupos e companhias profissionais que trabalham com música e teatro, tem aumentado, e, com isso, a figura do artista especialista cada vez mais requerida. No entanto, gostaríamos de refletir sobre a multi-performance, sobretudo na contemporaneidade, a partir da prática do intérprete no teatro amador; ou seja, das múltiplas ações que pode esse artista realizar durante o processo de criação de uma obra, antes, durante e depois do espetáculo pronto⁶.

Como espaços privilegiados para a inclusão de todo tipo de experimentação artística e inovação técnica, para o artista de espetáculos cênico-musicais, seja ele compositor, diretor, intérprete, cenógrafo, iluminador, figurinista ou técnico, em geral, é preciso considerar a relevância — e, por que não, a necessidade — de adquirir e desenvolver, como sustenta Livio Tragtenberg (1991, p. 75), “conhecimentos nas áreas de estrutura textual, de encenação, de movimento, de dança e de técnicas específicas relacionadas ao *performer*, seja ele cantor, ator,

⁶ *Espectáculo pronto*, aqui, diz respeito ao *objeto*, *produto* que será apresentado ao público após o período, previsto ou não, que compreende leituras, ensaios práticos, e todo tipo de trabalho realizado durante a pré-produção de uma montagem.

instrumentista, dançarino ou a combinação de todas essas linguagens”⁷. Concordamos com o fato de que, num espetáculo em que música e cena têm o mesmo *peso* e a mesma importância, o foco deve estar, sempre, na performance, no *performer*, no artista que atua e canta — e que pode, porventura, dançar e tocar instrumentos musicais ao vivo —, em quem irá envolver o público com sua atuação, ações e desempenho.

Seja no teatro profissional, seja no teatro amador, a motivação do artista em cena, durante o espetáculo, para encantar, embevecer e arrebatá-lo o seu público, conduzindo-o numa experiência sensorial original e positiva, dá-se, como já citamos, através do uso de diversas linguagens artísticas, e uma performance múltipla tende a causar no espectador reações como encantamento, admiração e entusiasmo.

De acordo com o compositor Richard Wagner,

isoladamente, cada uma das capacidades do homem é limitada; ora, as suas capacidades, quando se unem, quando entre si se entendem, quando mutuamente se auxiliam, portanto, quando se amam, mais não são do que a capacidade humana universal, que se basta a si própria e que é ilimitada. Assim, também cada uma das capacidades artísticas do homem tem os seus limites naturais, porque o homem não tem um só sentido, antes tem sentidos. (WAGNER, 2003, p. 54)

Wagner, ainda no século XIX, alega que as capacidades e sentidos do *performer*, quando combinados, não deveriam ser limitados, e que o aperfeiçoamento de cada uma dessas capacidades e sentidos, superando, a cada dia, os limites desse artista, deveria ser altamente estimulado, em sua rotina de trabalho. Como afirma a cantora e atriz Dorian Mendes,

o intérprete que une numa só interpretação várias linguagens (o gesto corporal, atuando como um bailarino; o som vocal falado, como um ator e o som cantado, como um solista vocal) não pode privilegiar, em determinado momento, somente uma dessas linguagens e sim articulá-las — assumindo-as sob o seu ponto de vista — de maneira equilibrada e convincente aos olhos e ouvidos do público, atuando artisticamente em função do contexto da obra. (MENDES, 2010, p. 3)

Sobre a importância do artista múltiplo — especialmente a do ator-cantor — para o desenvolvimento e realização de um espetáculo cênico-musical, apontamentos a respeito do papel colaborativo do intérprete se fazem oportunos.

⁷ Podemos acrescentar, ainda, as mais diversas possibilidades de manipulação da imagem, seja de forma projetada, estática ou em movimento, e do som.

5 A colaboração do intérprete para a realização da obra

Podemos comparar a partitura musical de uma ópera ou teatro musical a um roteiro — ou *script* — de cinema e/ou teatro, onde podem estar detalhadamente especificados não apenas os conhecidos signos musicais, mas os mais variados procedimentos cênicos, dramáticos, cenográficos, de iluminação dentre outros que envolvem a realização de determinado espetáculo.

Lamentavelmente, durante a produção de uma montagem cênico-musical profissional, raros são os momentos de liberdade em que o intérprete é convidado a colaborar de forma direta fora do seu campo principal de atuação, desde a concepção da obra, durante as leituras do texto, práticas experimentais, jogos de improvisação, exercícios de corpo e voz, à estreia. Nossa experiência mostra que, em geral, as ações do intérprete tendem a ser coordenadas e dirigidas por, basicamente, dois agentes: o diretor cênico e o diretor musical. Entretanto, pouco a pouco e, ainda que timidamente, palpites, sugestões, intervenções e propostas feitas por atores, cantores, bailarinos e instrumentistas — ou até mesmo por profissionais que compõem a equipe técnica de produção, como figurinistas, cenógrafos, paisagistas, iluminadores, entre outros. — têm despontado.

Em contato frequente com inúmeros artistas e, em particular atores-cantores, temos percebido a profunda insatisfação e dissabor quando estes, ao se depararem com a previsível e inevitável resistência da díade diretor cênico/diretor musical, têm suas ideias ou intenções obscurecidas pela altivez dos que dirigem e estão à frente de uma produção artística. Entendemos que, em síntese, cabe ao diretor cênico e ao diretor musical, respectivamente, orientar os agentes da performance cênica e cuidar para que a música seja realizada com apuro e esmero. Todavia, acreditamos que, como de praxe em montagens realizadas por companhias de teatro amador, quaisquer questões apontadas pelos intérpretes, responsáveis pela realização da obra no palco, em cena, durante o processo de montagem de um espetáculo, devem ser sempre consideradas. Concordamos com Daniel Serale (2012, p. 109), quando afirma que “estimulado, o intérprete encontra, racional, ou mais frequentemente, instintivamente, novas soluções, as quais ampliam as suas limitações pessoais”, e defendemos, ainda, a ideia de que boa parte desse processo deve estar apoiada nas concepções e perspectivas do intérprete-criador nas quais, como declaram Barbara Biscaro e Fernando Bresolin,

[...] a subjetividade e a experiência do *performer* em cena são consideradas fatores principais e únicos: as experiências físicas, emocionais e técnicas do

performer influenciam diretamente a construção da dramaturgia, na qual cada pessoa envolvida no processo é igualmente criador e intérprete dos próprios materiais. (BISCARO e BRESOLIN, 2015, p. 149)

Para que um projeto cênico-musical seja bem-sucedido, portanto, apoiamo-nos na máxima defendida por Livio Tragtenberg (1991, p. 77) quando, de forma análoga, alega que o arquétipo de um mundo industrial mecânico, “onde cada um é treinado para uma determinada profissão, função, e que nos transforma numa peça de uma máquina maior, abandonando-nos da totalidade, da mobilidade e da mutabilidade”, deve ser posto de lado.

É fato que, como já comentamos, certa liberdade tem sido, pouco a pouco, dada aos artistas profissionais a fim de que, a partir de suas experiências pessoais, individuais ou coletivas, considerando que “ao *performer*, compete uma responsabilidade interpretativa que se situa no terreno da intencionalidade” (MENDES, 2010, p. 25), possam contribuir com sugestões, comentários e proposições que irão interferir significativamente no resultado do *produto* artístico que se pretende entregar ao público. Dessa forma, citando mais uma vez Daniel Serale (2012, p.109), como “só podemos criar a partir de nossas identidades e subjetividades [...], inevitavelmente, emergirá, na performance, o *rosto* biográfico de cada músico”, de cada ator, de cada artista.

Durante o processo de construção de um espetáculo, questões relacionadas à adequação do intérprete ao personagem a partir de jogos, improvisações, leituras, atuações, efeitos sonoros e visuais, bem como sonoplastia e ambiência através de experimentações vocais e corporais, e até mesmo possíveis adaptações e modificações no texto original, musical e/ou poético — levando em conta o fato de que “a assinatura ou identidade do intérprete cumpre-se à medida de *como* esse intérprete relaciona-se com o texto proposto pela obra” (MENDES, 2010, p. 26) —, são alguns dos campos nos quais a atuação colaborativa pode se fazer presente, e que conferem aos artistas do palco tamanha responsabilidade e protagonismo que podemos considerá-los coautores da obra.

6 Considerações finais

No presente ensaio, buscamos refletir sobre a performance do intérprete, particularmente no teatro amador, bem como a complexidade de uma atuação múltipla e a importante colaboração desse artista para a evolução e materialização de um espetáculo cênico-musical no qual a performance se mostra um poderoso meio de narrativa responsável por ressignificar a cena.

Nas interfaces entre música e teatro, ao longo de todo processo criativo, é preciso que levemos em consideração o tempo de aprendizagem, assimilação e aprimoramento dos textos poético e musical. Sabemos que não é incomum, especialmente durante os ensaios e pré-produção, determinada cena não fluir como se esperava devido à parte musical ainda não estar pronta, ou a performance musical não alcançar a expressividade desejada em função do texto não ter sido, ainda, bem estudado. É, portanto, fundamental que o intérprete de espetáculos cênico-musicais, apoiado pela direção cênica e pela direção musical, seja num ambiente profissional, seja no universo do teatro amador, explore de todas as maneiras suas habilidades artísticas, buscando com isso, o virtuosismo necessário para ampliar as possibilidades da cena, com competência, vigor, ímpeto, intensidade e excelência, transportando, dessa forma, o público aos já citados encantamento, admiração e entusiasmo.

Referências:

- BISCARO, Barbara; BRESOLIN, Fernando da Costa. Um violino eloquente: gesto e gestus do violino na cena. *DAPesquisa*, Florianópolis, v.10, n.13, p.146-155, 2015.
- FERREIRA, Taís. Do amor à profissão: Teatro Amador como Pedagogia Cultural. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, Colima/México, v.20, n.40, p.89-115, 2014.
- LIGNELLI, Cesar. *Sons e Cenas: Apreensão e produção de sentido a partir da dimensão acústica*. Brasília, 2011. 350f. Tese (Doutorado em Educação). Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- LUCAS, Marcos Vieira. A voz na ópera e no teatro musical contemporâneos: Um estudo sobre a multiplicidade de tendências a partir da segunda metade do século XX. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 2011, Uberlândia. Anais do XXI Congresso da ANPPOM. Uberlândia, 2011. p.162-167.
- MENDES, Doriana. *Versatilidade do Intérprete Contemporâneo: uma abordagem interpretativa de três obras brasileiras para voz e cena*. Rio de Janeiro, 2010. 176f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.
- MERVANT-ROUX, M.-M.. Os dois teatros. *Sala Preta*, São Paulo, v.12, n.1, p.125-140, 2012.
- MUNDIM, Tiago Elias. *Contextualização do teatro musical na contemporaneidade: conceitos, treinamento do ator e inteligências múltiplas*. Brasília, 2014. 208f. Dissertação (Mestrado em Arte). Programa de Pós-Graduação em Arte, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, Brasília, 2014.
- SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The New Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. Londres: Oxford University Press, 2008.

SERALE, Daniel. Reciclar e colar: os papéis do compositor e do intérprete na criação colaborativa. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.25, p.107-111, 2012.

TRAGTENBERG, Lívio. *Artigos Musicais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Música de Cena – Dramaturgia Sonora*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TRAGTENBERG, Lucila. *Intérprete-Cantor: processo interpretativo e reciprocidade criativa com o compositor na música contemporânea através dos intérpretes da obra vocal de Luiz Carlos Csekö*. Catálogo geral da sua obra vocal solo. Rio de Janeiro, 1997. 177f. Dissertação (Mestrado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

WAGNER, Richard. *A Obra de Arte do Futuro*. Tradução de José M. Justo. Lisboa: Antígona, 2003.