

Uma proposta de modelo analítico para música-teatro e sua aplicabilidade ao repertório brasileiro

MODALIDADE: COMUNICAÇÃO

SUBÁREA: Musicologia

Fernando de Oliveira Magre
Faculdade de Música do Espírito Santo
Universidade Federal do Espírito Santo
fernandomagre@gmail.com

Resumo. Este trabalho tem como objetivo a apresentação de um modelo analítico para música-teatro, desenvolvido a partir da integração entre abordagens do campo da musicologia e dos estudos teatrais, com base nas características do repertório brasileiro desta prática. Sua criação foi motivada pela constatação da ausência de ferramentas analíticas capazes de abordar de maneira satisfatória o entrelaçamento entre os elementos cênicos e musicais nesse tipo de repertório. Neste modelo, foram elaboradas três grandes categorias analíticas que se ramificam em diversas subcategorias, abarcando uma grande variedade de procedimentos composicionais e soluções estilísticas. Tal modelo não tem a pretensão de encerrar as possibilidades analíticas para a música-teatro, mas apenas oferecer uma possibilidade de abordagem deste repertório capaz de compreender o funcionamento e a interação entre as linguagens artísticas envolvidas.

Palavras-chave. Música-teatro, Música contemporânea, Música brasileira, Teatro, Análise.

Title. A Proposal for an Analytical Model for Music Theater and its Applicability to the Brazilian Repertoire

Abstract. This work aims to present an analytical model for music theater, developed from the integration between approaches from the field of musicology and theater studies, based on the characteristics of the Brazilian repertoire of this practice. Its creation was motivated by the observation of the absence of analytical tools capable of satisfactorily approaching the interweaving between the scenic and musical elements in this type of repertoire. In this model, we created three large analytical categories that branch out into several subcategories, encompassing a wide variety of compositional procedures and stylistic solutions. Such a model does not intend to close the analytical possibilities for music theater, but only to offer a possibility of approaching this repertoire capable of understanding the functioning and interaction between the artistic languages involved.

Keywords. Music Theater, Contemporary Music, Brazilian Music, Theater, Analysis.

Introdução¹

Neste ensaio propomos um novo modelo analítico para música-teatro. Tal proposta surgiu a partir das pesquisas de mestrado e doutorado (MAGRE, 2017; 2022) realizadas respectivamente na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), em que nos dedicamos a recolher, organizar e analisar a produção brasileira neste gênero. Ao longo desse período de pesquisas, observamos que, apesar de haver uma quantidade até considerável de trabalhos escritos sobre música-teatro (sobretudo em língua alemã ou por autores alemães), poucos deles se propuseram a sistematizar ferramentas analíticas para esse tipo de criação. E dentre aqueles que o fizeram, seu objeto de análise – a música-teatro europeia ou produzida em solo europeu – era substancialmente diferente da música-teatro brasileira, de modo que suas abordagens somente atendiam parcialmente às particularidades do repertório em questão. Por essa razão, foi necessário desenvolver um método analítico próprio, embasado em pesquisas de diferentes autores do campo musical, teatral e da música-teatro.

Algumas palavras sobre música-teatro

É necessário dizer que, ainda que resulte em obras que possam ser percebidas como puro teatro, a música-teatro é uma prática historicamente oriunda do campo musical. Ela nasce no seio da música de vanguarda, elaborada por compositores, e tal fato não pode ser desconsiderado no momento da realização de uma análise ou de uma performance, sob o risco de descaracterizá-la.

De acordo com Björn Heile (2016a), a música-teatro é uma prática ontologicamente mais ligada à música de concerto do que à ópera ou outras formas cênico-musicais, uma vez que ela é “derivada da situação de performance e das ações físicas necessárias para a performance musical”² (HEILE, 2016a, p. 336). Isso significa dizer que, historicamente, ela nasce dos modos de fazer próprios da música de concerto: seus gestos, ritos, símbolos etc.

¹ Trabalho realizado com auxílio da Fundação de Amparo à Pesquisa e Inovação do Espírito Santo, Processo nº 150319/2023-1.

² “is derived from the performance situation and the physical actions required for the performance of music”.

Apesar da dificuldade de se definir o que é música-teatro, é necessário tentar ao menos estabelecer alguns aspectos que caracterizam esta prática. Na compreensão de Salzman e Desi,

Música-teatro é teatro que é musicalmente dirigido (por exemplo, decisivamente ligado ao tempo e organização musical) em que pelo menos música, linguagem, vocalização e movimento físico existem, interagem ou permanecem lado a lado em um tipo de equidade, mas performado por diferentes performers e em um ambiente social diferente daqueles em que obras normalmente categorizadas como óperas (performadas por cantores de ópera em casas de ópera) ou musicais (performados por cantores de teatro em teatros “legítimos”) (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5, tradução nossa)³

A noção de um teatro “musicalmente dirigido” é fundamental para se compreender o funcionamento da música-teatro e sua distância de outros gêneros cênico-musicais como a ópera e o musical. Enquanto nestes a organização dos materiais se dá a partir de princípios próprios da linguagem teatral – normalmente tendo um texto como norteador – na música-teatro a organização, ao menos no nível mais profundo, decorre de princípios musicais. Em resumo, podemos afirmar que a música-teatro é uma prática ontologicamente ligada à música de concerto do pós-guerra e que é um tipo de expressão cênico-musical composto a partir de princípios musicais.

Embasamento teórico

Conforme apontado anteriormente, este modelo analítico foi elaborado a partir do entrelaçamento entre teóricos da música e do teatro, além de alguns autores que se dedicaram especificamente à música-teatro. Neste artigo não haverá espaço para apresentar todos os autores e teorias utilizados, portanto, optamos por apresentar somente aqueles que são essenciais à compreensão do modelo analítico.⁴

³ “Music theater is theater that is music driven (i.e., decisively linked to musical timing and organization) where, at the very least, music, language, vocalization, and physical movement exist, interact, or stand side by side in some kind of equality but performed by different performers and in a different social ambiance than works normally categorized as operas (performed by opera singers in opera houses) or musicals (performed by theater singers in “legitimate” theaters).” (SALZMAN; DESI, 2008, p. 5).

⁴ Outros autores como Robert Adlington (2005; 2019), Angela de Benedictis (2019), Jensenius et al. (2010), Matthias Rebstock (2012), Richard Schechner (2020) e Nicholas Till (2006) formam parte do embasamento teórico utilizado nesta pesquisa. Cabe ainda destacar os trabalhos de Björn Heile (2016b, 2019), a partir dos quais foram encontrados caminhos analíticos interessantes para desenvolver esta proposta.

Do campo teatral, mobilizamos principalmente o conceito de Teatro Pós-Dramático de Hans-Thies Lehmann (2007) e a escala que vai da ação à atuação proposta por Michael Kirby (1987). Do campo musical recorreremos à teoria de Multimídia Musical de Nicholas Cook (1998) e ferramentas analíticas diversas.

Em seu livro *Teatro Pós-Dramático*, Hans-Thies Lehmann (2007) elabora uma leitura sobre as práticas teatrais surgidas a partir da década de 1960. A ideia central é como o teatro dramático, formado pela harmonia entre os signos teatrais em torno do texto, deu lugar ao pós-dramático, em que os signos adquiriram autonomia e o texto perdeu sua dominância. Trata-se de um trabalho de fôlego, pois o autor pretende estabelecer novos parâmetros analíticos e perceptivos capazes de atender aos novos modos de criação cênica. Lehmann elabora uma ampla relação de signos e traços estilísticos que, em sua compreensão, compõem o teatro pós-dramático, demonstrando de que maneira estes se contrapõem aos signos do teatro dramático. São onze traços estilísticos interdependentes e que, em geral, aparecem combinados: 1) parataxe, 2) simultaneidade, 3) superabundância, 4) jogo com a densidade dos signos, 5) musicalização, 6) dramaturgia visual, 7) calor e frieza, 8) corporeidade, 9) teatro concreto, 10) irrupção do real, 11) acontecimento/situação.

Não cabe neste trabalho definir cada signo, mas apenas salientar que, da mesma forma que Lehmann os identificou no teatro produzido após os anos 1960, também identificamos sua presença na música-teatro que surge exatamente no mesmo período. Naturalmente, Lehmann parte da perspectiva de um autor de teatro e, portanto, sua leitura reflete esse ponto de vista. Nesse sentido, foi necessário operar uma adaptação desses signos para uma abordagem a partir da perspectiva musicológica. Isso será demonstrado mais adiante no modelo analítico.

Michael Kirby, por sua vez, desenvolve uma escala entre a ação e a atuação, estabelecendo cinco etapas entre um extremo e outro (Figura 1). Para o autor, atuação significa “fingir, simular, representar, personificar” (KIRBY, 1987, p. 3). Ou seja, toda ação realizada com a intenção de representar algo, se inscreve no campo da atuação. O autor aponta que, no geral, é relativamente simples reconhecer se uma situação está sendo atuada ou não, porém, há situações em que a diferença entre um e outro pode ser muito sutil, motivo pelo

qual sua escala, que identifica um *continuum* entre ação e atuação, pode ser relevante na observação do fenômeno teatral.

Figura 1 – Escala entre ação e atuação

NOT-ACTING				ACTING
Nonmatrixed	Symbolized	Received	Simple	Complex
Performing	Matrix	Acting	Acting	Acting

Fonte: Kirby (1987)

Nonmatrixed Performing é o estágio mais distante da atuação. Se refere a toda e qualquer ação que não tenha intenção de representar qualquer coisa. O autor reforça que nem toda performance é necessariamente atuação, usando, como exemplo, a dança. Na dança, em geral, o bailarino não está representando ou fingindo ser algo que não é. Ele está simplesmente realizando sua atividade. Symbolized Matrix ocorre quando a pessoa tem algum elemento que a caracteriza como um personagem, mas ela ainda não está atuando. Por exemplo, o uso de algum elemento de figurino ou objeto de cena pode sugerir a caracterização de uma pessoa ou lugar. No entanto, o performer não realiza qualquer ação que reforce essa ideia. Received Acting é quando uma determinada ação é percebida pelo espectador como uma atuação, mesmo que ela não tenha sido concebida como tal. O espaço e o contexto em que essa ação ocorre é determinante para que ela seja entendida como atuação ou não. Simple Acting ocorre quando apenas um elemento de atuação é usado ou quando um aspecto específico de atuação é explorado em seu modo mais elementar. Outro aspecto que pode denotar uma atuação simples é quando a intenção teatral permanece somente – ou mais intensamente – na dimensão emocional ou psicológica do ator, não se transferindo para a dimensão física de modo perceptível ou contundente. Mais um aspecto da atuação simples está na pouca ou nenhuma variação de emoções em uma atuação, ou seja, quando um ator ou uma situação teatral mantém um único estado emocional, sem trabalhar com nuances. A

atuação vai se tornando mais complexa na medida em que mais elementos são incorporados na realização da cena – tanto elementos físicos quanto a maior variedade de estados emocionais. Por fim, Complex Acting é o estágio de atuação mais avançado. Dentro desse contexto, até as ações banais podem ser percebidas como atuação, uma vez que o espaço da performance está estabelecido. A atuação complexa, em geral, tem uma maior exigência técnica do ator ou performer, mesmo em casos em que a obra seja escrita para não-atores (como é o caso de algumas músicas-teatro). Diversos elementos da linguagem teatral são trabalhados juntos, de modo complexo e mais aprofundado.

Assim como no caso de Lehmann, a teoria de Kirby desenvolveu-se a partir do ponto de vista de um autor de teatro, portanto, foi elaborado para observar fenômenos majoritariamente teatrais. Sua proposta, no entanto, é perfeitamente observável no campo da música-teatro, em que igualmente identificamos um percurso que vai desde a pura ação até a completa atuação, conforme pode ser visto na Figura 2:

Figura 2 – Adaptação da escala entre ação e atuação de Michael Kirby



Fonte: MAGRE, 2022, p. 113

O concerto tradicional seria o equivalente à performance não-matricizada, pois não há na ação dos músicos qualquer atitude de atuação cênica. Eles estão em cena simplesmente realizando sua atividade de tocar, e seus gestos têm a única finalidade de produzir som.

A matriz simbolizada tem seu equivalente no *happening*. Em linhas gerais, o *happening* é uma ação realizada em determinado espaço (geralmente fora do teatro), em que

os participantes realizam ações simples e, frequentemente, cotidianas. Tais ações não devem ser atuações, não há a representação de algum personagem. No entanto, normalmente há o uso de alguns objetos e, eventualmente, alguma caracterização, motivo pelo qual se situa nesta categoria.

Conforme os *happenings* se complexificam, ganhando mais elementos visuais e ações, ele pode ser entendido pelo público como uma atuação. Neste caso, ele passa para a categoria limítrofe da atuação recebida. Ainda não é, de fato, uma atuação, mas pode ser percebida como tal. Nesta categoria igualmente cabem quaisquer ações ou interferências gestuais dúbias, que não deixem claro ao receptor se tal ação é teatral ou não. Algumas performances de música-teatro podem explorar essa dubiedade, na medida em que o performer realize um gesto que não tenha sido previsto pelo compositor como uma atuação, mas que, no contexto da encenação, seja percebido como tal. Consideramos que essa categoria seja mais perceptível na performance da obra, uma vez que, na partitura, somente estão descritas as ações pensadas como atuação.

A atuação simples compreende obras musicais com presença pontual de elementos cênicos e músicas-teatro com menor variedade de estados emocionais. É particularmente verificável em obras de compositores brasileiros e latino-americanos, em que a limitação de recursos implica na elaboração de obras com menos elementos.

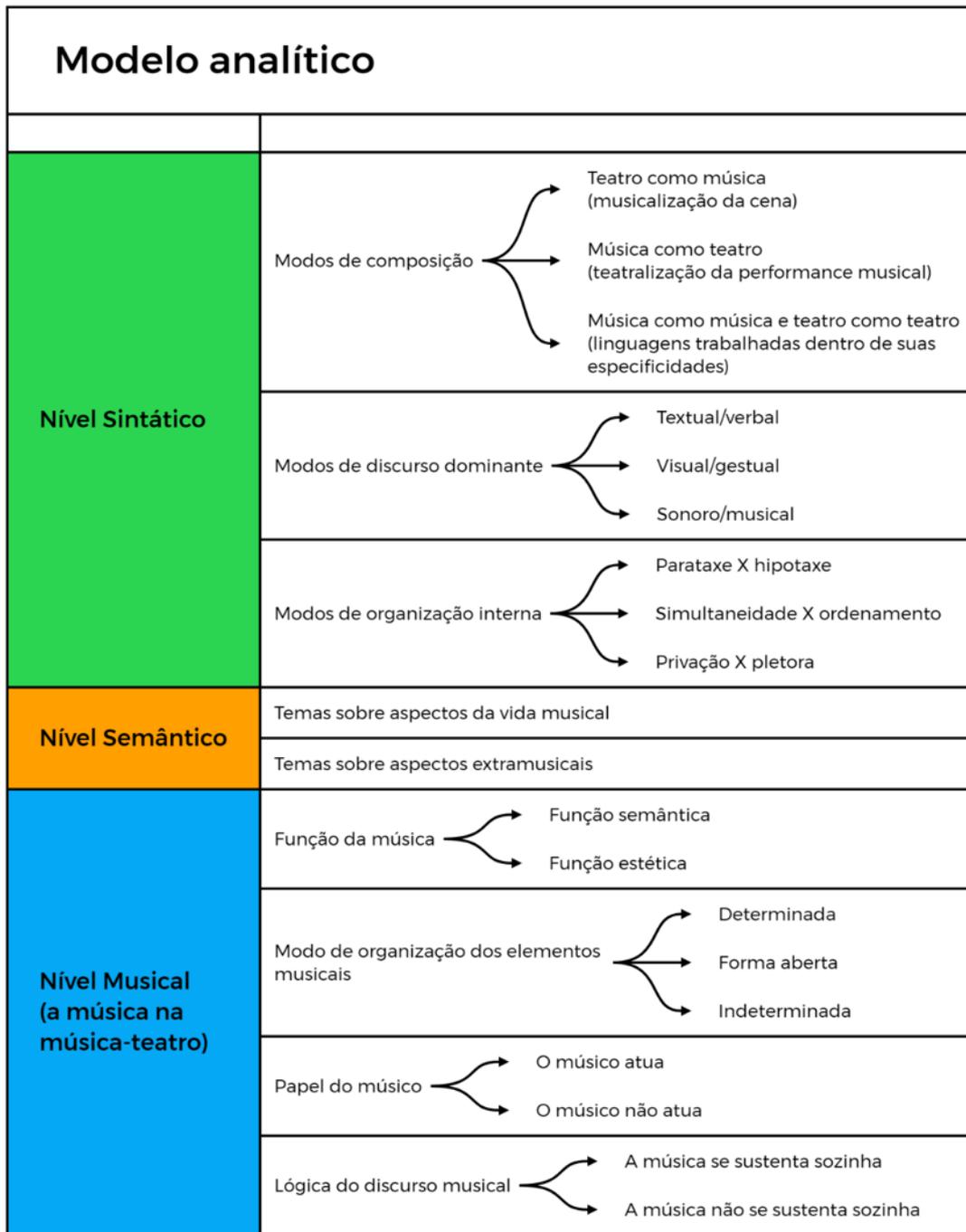
A atuação complexa, por fim, engloba a música-teatro. É o estágio da música de concerto com maior nível de atuação, em que todas as ações são construídas com intenção teatral e formada pelo entrelaçamento de diversos signos teatrais e musicais.

A partir da observação de uma grande quantidade de obras de música-teatro brasileira, aliado aos autores acima referidos e outros, foi elaborado o modelo analítico apresentado a seguir.

Modelo analítico

Este modelo analítico (Figura 3) contempla três níveis. O primeiro é o nível sintático, em que são identificados os elementos que compõem a obra, os modos de relacionamento entre música e teatro e como esse repertório se estrutura. O segundo consiste no nível semântico, que se refere aos temas das obras, ou seja, o assunto que é abordado, as dimensões políticas e culturais que frequentemente aparecem, as referências tanto musicais quanto extramusicais. Por fim, o terceiro nível corresponde ao nível musical, concentrando-se especificamente na música dentro da música-teatro. Tendo em vista que a música-teatro é uma prática do campo musical, foi importante dar uma atenção mais direcionada aos modos de organização da música. Entendemos que a música dentro da música-teatro deve ser analisada de modo diferente do que seria a análise de uma obra estritamente musical, pois, na música-teatro, a música está integrada a outra linguagem, e, assim sendo, sua estrutura, seus modos de criação, suas inflexões, são diferentes.

Figura 3 – Modelo analítico



Fonte: MAGRE, 2022, p.121

O nível sintático diz respeito à dimensão constitutiva da obra, ou seja, os modos como os diversos elementos componentes são relacionados pelos compositores. Este nível

compreende três dimensões: 1) modos de composição, 2) modos de discurso dominante, 3) modos de organização interna. A primeira dimensão diz respeito à forma como os materiais musicais e teatrais são organizados e relacionados. Este, por sua vez, se divide em mais três categorias. A primeira, teatro como música (ou musicalização da cena) consiste na criação de obras teatrais a partir de princípios composicionais próprios do campo musical, como a aplicação de alguma forma musical, elaboração de contrapontos, fugas etc. A segunda, música como teatro (ou teatralização da performance musical) segue o caminho inverso, ou seja, aqui há a organização do discurso musical a partir de um pensamento teatral. Isso pode se dar de modo mais restritivo, por exemplo quando um compositor determina em primeiro lugar os gestos a serem realizados e a dimensão musical resulta dessa gestualidade, ou, por outro lado, uma abordagem mais ampla, em que o ocorre a teatralização de uma situação de concerto. Neste caso, não há uma intenção de controlar cada gesto de modo individual.⁵ A terceira, música como música e teatro como teatro, compreende obras em que as linguagens são trabalhadas segundo os procedimentos próprios de sua especificidade. A cena é organizada segundo uma lógica teatral e a música é composta seguindo preceitos musicais. Isso pode parecer óbvio, afinal, é claro que uma obra musical será composta a partir de técnicas e formas musicais, do mesmo modo que as demais linguagens artísticas possuem seu repertório de técnicas. No entanto, na música-teatro o procedimento é exatamente o oposto, pois o que caracteriza essa prática é justamente o atravessamento entre as linguagens, a aplicação de regras de uma à organização de outro. Porém, há casos dentro da música-teatro em que as linguagens são elaboradas seguindo os preceitos de sua área e, somente depois, colocadas em contato.

A segunda dimensão, “modos de discurso dominante”, busca compreender qual o meio dominante na transmissão do conteúdo da obra. Esse modo pode se dar por meio do discurso textual/verbal, que é o mais comum no teatro dramático e em práticas como a ópera e o musical, visual/gestual, que conforma um tipo de narrativa menos denotativa, e sonoro/musical, em que a música assume o papel preponderante na comunicação.

⁵ Tal distinção se baseia na análise realizada por Björn Heile (2016a) acerca das duas primeiras obras de música-teatro de Maurício Kagel, *Sonant* e *Sur Scène*.

A terceira dimensão, “modos de organização interna”, tem por objetivo identificar como se dá o contato entre as linguagens teatral e musical e como estas são organizadas no espetáculo. Ela recorre a alguns dos signos do teatro pós-dramático propostos por Lehmann (2007), complementada pelas categorias de multimídia musical definidas por Nicholas Cook (1998). Esta dimensão se organiza por oposições binárias: a primeira, parataxe *versus* hipotaxe se relaciona diretamente com a segunda, simultaneidade *versus* ordenamento.

A parataxe refere-se ao contato entre signos com informações discrepantes. O efeito da parataxe é acentuado com a presença da simultaneidade, resultando em uma situação em que elementos discrepantes são apresentados simultaneamente, gerando um choque de informações e produzindo novos sentidos. Nesta categoria as mídias relacionam-se por contestação, segundo as categorias propostas por Cook (1998), pois é precisamente o contato, sobreposição, tensão ou fricção entre informações discrepantes que conformam a estrutura da obra, exigindo do receptor um trabalho cognitivo de construção de sentidos a partir do material oferecido.

A hipotaxe, por sua vez, representa o extremo oposto. Aqui, os elementos são organizados hierarquicamente de modo a produzir um discurso lógico. Neste caso, há um equilíbrio entre os signos, havendo um dominante em torno do qual os demais são organizados. Nesse sentido, a simultaneidade dá espaço ao ordenamento hierárquico. Na teoria de Cook (1998), estão posicionados nesta categoria as noções de consonância – quando os signos possuem os mesmos conteúdos, apenas expressos por meios diferentes – e complementação – quando os signos possuem informações diferentes, mas estas se complementam harmonicamente.

A terceira dimensão desta categoria diz respeito à densidade dos signos que formam o espetáculo. Este pode se apresentar em pletora, quando há a incidência de uma grande quantidade de signos em cena, exigindo do receptor uma percepção parcelada, e seu extremo oposto, a privação, em que há a escassez de elementos e de atividade. Esta categoria é matizada, sendo possível encontrar um ponto de equilíbrio entre um extremo e outro.

O nível semântico diz respeito aos conteúdos tematizados na música-teatro. Dentro do escopo da pesquisa, que foi a música-teatro brasileira, dividimos este nível em duas categorias. A primeira, “temas sobre aspectos da vida musical”, engloba aquelas composições

em que o assunto é o próprio meio musical, seus rituais, padrões, gestualidades, comportamentos etc. A segunda categoria, “temas sobre aspectos extramusicais” reúne composições que tematizam assuntos diversos, sendo os de caráter político os mais recorrentes. Obviamente essa divisão é bastante ampla, mas considere que era necessária ao menos a identificação de obras metanarrativas, ou seja, aquelas que se referem ao próprio campo da música de concerto, pois identificamos ser este um marcador importante para a música-teatro.

Por fim, o nível musical engloba 4 categorias. A primeira, “função da música” busca identificar qual a função da música dentro do espetáculo cênico-musical. Tal função pode ser semântica, quando a presença da música tem maior importância na construção da narrativa da peça em questão do que seu conteúdo ou sua qualidade, ou estética, quando a música se sustenta por suas qualidades internas, sendo secundário tudo o que ocorre ao seu redor.⁶

A segunda categoria se refere ao modo de organização dos elementos musicais. Neste ponto, buscamos compreender qual o grau de liberdade o compositor entrega ao intérprete. No campo da música de concerto, é comum que o compositor escreva na partitura tudo o que será tocado e como deverá ser feito. Nos referimos a esse tipo de composição como “determinada”. Por outro lado, desde a segunda metade do século XX, alguns compositores começaram a deixar aspectos abertos à decisão do intérprete. Quando esses aspectos são parcialmente abertos, identificamos como “forma aberta”, e quando são completamente abertos, consideramos como “indeterminada”. Assim, podemos identificar essas três formas de organização do material musical em uma obra de música-teatro.

A terceira categoria se debruça sobre o papel do músico dentro da obra. Há casos em que o músico é também ator, devendo desenvolver algum tipo de gestualidade intencional, e há casos em que o músico somente realiza sua função de tocar ou cantar. Na música-teatro, o primeiro caso é mais recorrente, pois uma das características fundamentais dessa prática é a atuação do músico.

⁶ Tal distinção foi elaborada a partir da conceituação de escuta estética e escuta semântica proposta por Björn Heile (2016a) acerca da obra de Maurício Kagel.

A quarta e última categoria, “lógica do discurso musical”, busca entender se a obra se sustentaria apenas como uma composição musical, sem a dimensão cênica. Chegamos à conclusão de que muito raramente a dimensão musical se sustenta, pois ela foi criada para funcionar juntamente com o plano cênico.

Considerações finais

Música-teatro é uma prática híbrida, situada na fronteira entre duas linguagens artísticas que historicamente sempre estiveram em diálogo. A elaboração de um modelo analítico para esse tipo de repertório, mais especificamente para aquele produzido no contexto latino-americano e brasileiro, implica, obviamente, em uma abordagem limitada. Isso porque a diversidade de práticas dentro desse repertório é tão vasta que, no mesmo momento em que definimos uma baliza analítica, uma nova obra surge para desafiar os parâmetros estabelecidos. Com isso, salientamos que este modelo analítico não pretende enjaular a música-teatro, definindo o que é e o que não é esta prática. Por outro lado, consideramos importante estabelecer alguns parâmetros mínimos para a realização de uma análise que compreenda tanto a dimensão musical quanto a dimensão cênica desse tipo de obra.

Este modelo analítico permanece como *work in progress*, na expectativa de que, na medida em que outros pesquisadores o usem, encontrem suas falhas e limitações e o desenvolvam – ou ainda, que seja apenas uma inspiração para a elaboração de novos modelos, novas lentes para observar o ilimitado universo da música-teatro.

Referências

ADLINGTON, Robert. Music theatre since the 1960s. In: COOKE, Mervyn (Ed.) *Twentieth-Century Opera*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005. p. 225-243.

ADLINGTON, Robert. Why ‘new music theatre’ now?. In: ADLINGTON, Robert (Ed.). *New Music Theatre in Europe: transformations between 1955-1975*. Abingdon, New York: Routledge, 2019.

COOK, Nicholas. *Analysing musical multimedia*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

DE BENEDICTIS, Angela Ida. Analysing new music theatre: theme and variations (from a multimedia perspective). In: ADLINGTON, Robert (Ed.). *New Music Theatre in Europe: transformations between 1955-1975*. Abingdon, New York: Routledge, 2019.

HEILE, Björn. *The Music of Maurício Kagel*. New York: Routledge, 2016a.

HEILE, Björn. Towards a theory of experimental music theatre: 'showing doing', 'non-matrixed performance' and 'metaxis'. In: KADURI, Yael (Ed.). *The Oxford Handbook of Sound and Image in Western Art*. Oxford: Oxford University Press, 2016b. p. 335-355.

HEILE, Björn. New Music theatre and theories of embodied cognition. In: ADLINGTON, Robert (Ed.). *New Music Theatre in Europe: transformations between 1955-1975*. Abingdon, New York: Routledge, 2019.

JENSENIUS, Alexander; WANDERLEY, Marcelo; GODØY Rolf; LEMAN, Marc. Musical gestures: Concepts and methods in research". In: GODØY Rolf; LEMAN, Marc (Org.). *Musical gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 2010. p. 12-35

KIRBY, Michael. *A formalist theatre*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Translated by Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

MAGRE, Fernando de Oliveira. A música-teatro de Gilberto Mendes e seus processos composicionais. 2017. 190f. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

MAGRE, Fernando de Oliveira. A música-teatro como prática permanente na música contemporânea brasileira: aspectos históricos e composicionais. 2022. 303f. Tese (Doutorado em Música), Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2022.

REBSTOCK, Matthias. Composed theatre: mapping the field. In: REBSTOCK, Matthias; ROESNER, David (Ed.). *Composed Theatre: aesthetics, practices, processes*. Chicago/Bristol: Intellect, 2012.

SALZMAN, Eric; DESI, Thomas. *The new Music Theater: seeing the voice, hearing the body*. London: Oxford University Press, 2008.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 4 ed. Abingdon, New York: Routledge, 2020.

TILL, Nicholas. Investigating the entrails: post-operatic music theatre in Europe. In: KELLEHER, Joe; RIDOUT, Nicholas (Ed.). *Contemporary Theatres in Europe*. New York: Routledge, 2006. p. 34-46.