

A musicalidade da cena

Jacyan Castilho¹

Resumo

Os aspectos musicais de um espetáculo teatral, especificamente em suas noções de ‘ritmo’ e de ‘dinâmica’, são ainda hoje considerados como elementos ornamentais ou complementares da composição, relegados a segundo plano, como constituintes da poética do espetáculo. Entretanto, estes aspectos são ferramentas de produção de sentido, que permeiam, muitas vezes de forma intuitiva, o processo de composição da cena.

Palavras-chave: Teatro. Ritmo. Dinâmica. Partitura. Musicalidade.

Abstract

The musical aspects which are concerned to theatrical practice, specifically the notions of "rhythm" and "dynamics", are still often relegated to the background as poetic constituents, regarded as ornamental or complementary aspects of the composition. Nevertheless, they quite contribute to achievement of meaning, in spite of their pervading, often in a intuitive way, the putting-on-stage process.

Key words: Theatre. Rhythm. Dynamics. Score. Musicality.

Cena primeira: os atores que ensaiam um espetáculo de teatro ou dança realizam, perante o diretor e outros membros da equipe, um ensaio “corrido”, o que no jargão teatral quer dizer que as cenas são passadas sem interrupções para ajustes, do início ao fim do espetáculo. Ao final, o diretor diz, estalando os dedos da mão direita rapidamente, como se quisesse produzir com isso um efeito de aceleração: “Falta ritmo. Vamos repetir, com mais ritmo”.

Cena segunda: o mesmo, ou outro, diretor teatral, ainda em meio ao processo de montagem, constata que as cenas, já esboçadas espacialmente, ainda não se desenrolam de forma fluente, contínua. Algo parece estancar *entre* as cenas, como se a ligação entre elas não fosse fluida, natural, orgânica, e sim forçada. A



peça dá a impressão de transcorrer “aos solavancos” (alguém que já tenha ensaiado um espetáculo teatral sabe a que sensação me refiro). O diretor conclui, para si mesmo ou para seu assistente: “Ainda não tem ritmo”.

Cena terceira: o diretor (ainda o mesmo ou um terceiro) instrui seus atores, empenhados na composição de suas partituras corporais (seqüências de ações psicofísicas que delineiam o percurso da personagem ou actante. Esta denominação será oportunamente objeto de nossa discussão) a *variarem o ritmo* de suas ações, fazendo-as ora mais rápidas, ora mais lentas. Talvez ele se lembre de pedir-lhes que acrescentem, ou reconheçam onde existem, as pausas.

Cena última: o crítico teatral escreve, em seu exíguo espaço midiático, ou em artigo publicado em uma coletânea sobre teatro brasileiro: “... o espetáculo carece de um ritmo mais dinâmico,

¹ Profa. Dra. da Escola de Teatro da UFBA. Atriz, diretora teatral e bailarina.

caindo num tom monocórdio e arrastado, o que acaba permitindo devaneios do espectador...”.

Todas as semelhanças das cenas acima – fictícias (?) – com a rotina dos palcos não é mera coincidência. Todas ilustram o fato de que o *ritmo*, este construtor de sentido, este criador de *poiesis*, este articulador do movimento e, para encerrar por enquanto, este componente dramático tão indispensável à composição do texto/tecido espetacular, seja de tão difícil definição: todos o desejam, mas poucos se dedicam a tomá-lo como objeto de estudo, com fins estéticos ou analíticos. Todos o intuem, satisfeitos com o fato de que o ritmo, intrínseco ao espetáculo, pode ser apreendido pela percepção sensorial; satisfeitos, portanto, com o fato de que podemos *sentir* o ritmo. De alguma forma, sabedores de que o ritmo, perceptível em nível cinético, provoca efeitos fisiológicos e até cognitivos tão imediatos (desde alteração na pulsação sanguínea e na contração muscular até alteração da consciência e dos níveis de atenção), que quase se torna dispensável que nos dediquemos a analisá-lo, pensá-lo como signo total – não reduzido tão somente a significante – constituinte da própria poesia.

Entretanto, essa tendência em relegá-lo como fator decorrente – e não estruturante – do fenômeno cênico leva-nos frequentemente a olvidar sua importância, atribuindo-lhe função acessória. E ainda a denominar indistintamente como “ritmo” certas atribuições de acento, de dinâmica e de harmonia na composição da obra teatral. O que é pior, a tentar por vezes sanar aspectos dessas atribuições com soluções tão equivocadas quanto inócuas – acelerando a velocidade da peça, por exemplo, quando a sentimos “sem ritmo”. Ou confundindo intensidade emocional com intensidade sonora, caso em que as cenas “tensas” resultam “gritadas”.

O perfil rítmico de um espetáculo vai além disso, e encenadores sensíveis (em grande número aqueles que tiveram alguma iniciação musical) sabem disso. É comum ouvirmos, a respeito de um espetáculo teatral, que ele possui alto senso de *musicalidade*. Nem sempre se quer dizer com isso que ele apresenta canções, nem mesmo que conte com trilha sonora musical (embora, às vezes, seja esse o caso). Geralmente essa qualidade – no sentido de característica – é atribuída como qualidade – no sentido de um adjetivo elogioso – ao espetáculo que se faz perceber, pelo espectador, como *harmonioso*, seja em sua duração, seja na concatenação de seus elementos. Neste caso, um espetáculo harmonioso é o que não deixa o espectador *perceber o tempo passar*. Isto é, a

percepção temporal da platéia é induzida, pelo prazer da fruição, a entender como *curta* uma experiência gratificante. Ao contrário, espetáculos tediosos seriam os que causam a impressão de *nunca acabar*, ou de durar “além do necessário”, quando, aos olhos (e demais sentidos) do espectador, ele já teria completado sua mensagem¹.

Um espetáculo harmonioso poderia ser também o que concatena de tal forma (prazerosa) suas partes constitutivas (interpretação, texto, cenário, etc.), que dá a impressão de que essas partes estão todas “em seus devidos lugares”, numa justa proporção, contribuindo para a construção de uma obra que, em sua totalidade, soa íntegra e adequada. Essa “justa forma” ganha, freqüentemente, a associação com uma sinfonia. Na composição musical, a *harmonia* é a combinação vertical dos desenhos de cada voz ou instrumento – no nosso caso, por analogia, ela poderia ser a combinação dos elementos que compõem a cena. Por isso se diz que um bom espetáculo “soa como música” – tal como o senso comum diz de um bom time de futebol, entrosado e com boas jogadas ensaiadas, que ele “joga por música”.

É interessante notar que, em ambos os casos, a percepção da musicalidade é atribuída ao receptor, no sentido em que a musicalidade é considerada um atributo perceptível em maior ou menor grau, a depender da sensação de conforto ou desconforto do espectador. Talvez por estar tão intrinsecamente ligada à percepção sensorio-emotiva, a questão da musicalidade no espetáculo cênico – sua definição, análise e procedimentos para criá-la – tenha ficado, ao longo da história no teatro ocidental, relegada a segundo plano. O fato é que não há muita literatura crítica a respeito, nem de análise, nem de demonstração de exemplos, mesmo no campo da recepção teatral. Esta suposta não-preocupação em analisar um fenômeno que é reconhecível intuitivamente pode também estar ligada a uma certa tradição de abordagem da história do teatro e das estéticas teatrais – uma tradição que privilegia os *sentidos* da obra, em uma tentativa de apreensão semântica da mesma, em detrimento do estudo de suas formas, seus procedimentos de criação metodológicos e da construção de sua sintaxe.

¹ Um lendário crítico teatral da Viena dos anos 20 -30, Alfred Polgar, disse certa vez a respeito de um espetáculo, com a acidez que lhe era peculiar: “[...] o espetáculo começou às 08:00. Depois de duas longas horas olhei no meu relógio: eram oito horas e dez minutos [...]”. Citado por Ewald Hackler em depoimento oral, 2007.

◆ Proscênio

Nesta visão do teatro, torna-se mais premente o estudo dos temas, dos assuntos, das relações morais entre personagens, dos aspectos sociológicos, do que sua organização formal.

Entretantes, a musicalidade, entendida como uma construção dinâmica dos signos plásticos e sonoros do espetáculo, remete-nos àquele componente do fenômeno teatral inerente ao domínio do imponderável, aquele que ninguém consegue explicar, embora todos busquem seu segredo: o que faz de um espetáculo uma verdadeira sinfonia. Isso nos leva a reconhecer, em determinado encenador ou ator, o domínio do *timing* certo, um determinado senso rítmico apurado. É o segredo conversado nas cantinas e restaurantes, após cada estréia, em todas as partes do mundo; é o quebra-cabeça dos críticos especializados, que tentam traduzir o intraduzível, definir o indefinível: porque um espetáculo “soa”, “ressoa”, provoca ressonâncias (afetivas) e outro simplesmente... não.

Seria útil iniciar esta investigação pelo conceito de música que emana do próprio campo da teoria musical. Os dicionários classificam música tanto como “arte e ciência de combinar os sons de modo agradável ao ouvido” como “qualquer composição musical”, ou mesmo “qualquer conjunto de sons” – todas essas definições do Novo Dicionário Aurélio (FERREIRA, 1986). A escolha do Dicionário não foi aleatória: o “Aurélio” sintetiza pelo menos uma dúzia de definições colhidas, inclusive em dicionários de música (cf. referências bibliográficas), que costumam oscilar entre conceituar a música como um conjunto “agradável” de sons ou simplesmente um conjunto de sons qualquer, soe este agradável ou não a seu ouvinte. Todas, entretanto, reforçam, em maior ou menor grau, a noção de que se trata de um **conjunto** de sons, agrupados de forma combinada, segundo alguma lógica interna – a lógica da composição. Cabe, então, sintetizar, para este nosso entendimento, o conceito de música como uma combinação de sons, ou antes, um agrupamento de sons combinados, e isso me parece suficiente por enquanto.

É interessante colher ainda a definição de “música” do *Diccionario de la Música*, de Michel Brenet, atribuída a Santo Agostinho: “A música é a arte de bem mover” (subentendem-se os sons e os ritmos)” (1981, p.341, tradução minha). Brenet considera definição a mais precisa acerca do conceito de música na Antiguidade. Ainda que, nos tempos modernos, esta definição tenha dado lugar a outras, podemos pensar se ela não nos serve para delimitar o que seria esse aspecto musical de uma obra de arte.

Partamos então desta definição – “a arte de bem mover” – para arquitetar a hipótese de que a musicalidade seja a principal habilidade de *compor* uma obra artística, na medida em que é a habilidade de “mover”, isto é, selecionar e organizar as partes que lhe são inerentes. O artista *com-põe*, ele “põe junto”. Esta articulação seria a atividade intrínseca da criação artística. Quando reconhecemos o ritmo (que traz plasticidade), as variações de intensidade (que constroem uma dinâmica) numa obra pictórica, por exemplo, estamos de certa forma reconhecendo e valorizando o esforço de organização do artista, que produz em nós, intencionalmente, uma sensação de movimento – ou da ausência dele. Da mesma forma, na dança, na arquitetura, na literatura. Chamamos de virtuoso o artista que soube dominar os meandros de tempo e espaço, moldando-lhes a forma, ritmo, pulsação, intensidade, etc. Reconhecemos como obra de arte não apenas a que nos remeta a um referente ou nos apresente um conteúdo, mas a que faz brotar uma lógica (sua lógica interna) da própria linguagem; obra tão mais significativa quanto mais for reconhecida a habilidade com que foram articuladas suas partes, sejam elas movimentos, linhas, palavras.

Agora lembremos que os elementos que compõem a música são distinguidos como **melodia**, que vem a ser a combinação de sons consecutivos, ou sucessivos, como, por exemplo, numa escala musical; **harmonia**, que seria tanto a combinação de sons simultâneos para produzir acordes, como a utilização sucessiva de progressões de acordes; e **ritmo**, que se refere à ordenação dos sons no tempo (considerando tanto sua *duração* no tempo quanto a articulação do tempo *entre* os sons, as pausas) (MED, 1996; DICIONÁRIO GROVE, 1994). A complexidade de relações entre melodia, harmonia e ritmo gera muitas possibilidades criativas de relacionamento entre as diferentes “vozes” (quer sejam partes, linhas melódicas ou instrumentos), gerando diferentes texturas musicais. Estes modos de relacionamento mudam não só em função do gosto do autor, mas também do seu contexto histórico.

Melodia, harmonia e ritmo, inseparavelmente interligados, definem, portanto, “*como*” os sons serão arranjados, de forma a compor um conjunto, um agrupamento. Este “*como*” faz toda a diferença. Entre o ruído de um avião trilhando o céu e um acorde perfeito maior, não há diferença de valor estético, isto é, não há porque considerar que um evento é passível de se transformar em música, e o outro, não (pelo menos não para a música contemporânea, que

trabalha com os ruídos de qualquer espécie na sua composição). A diferença está em “como” o compositor coloca estes sons, articula-os em associação. A estruturação da obra musical depende, então, da habilidade do compositor em “jogar” com as propriedades do som, do ruído e do silêncio. A maneira de fazê-lo, isto é, como colocar juntos elementos extraídos de uma vastíssima complexidade de possibilidades, é que se constitui, em última instância, na *poiesis* da música.

Da música para o teatro

Partindo dessas premissas, a musicalidade, entendida aqui como habilidade de articulação dos signos, constrói o sentido.

Seria exagero afirmar que isso parece ser especialmente verídico nas Artes Cênicas? O teatro, ou melhor, as Artes Cênicas em geral são o “lugar”, por excelência, onde se imbricam as dimensões temporais e espaciais, já que, todo o tempo, as ações praticadas na cena estão desenhando o espaço e moldando o tempo, segundo a poética assertiva de Eugenio Barba (BARBA, 1995). Palavras e silêncios, gestos e posturas, formas, desenhos, sons, movimentos, materiais, massas, volumes, luz e sombras são os elementos estruturantes desta obra tão aberta, parafraseando Umberto Eco. As trocas, ambivalências, paralelismos, recorrências, contrastes, rupturas ou contigüidades com que ocorrem são os procedimentos que os organizam. O resultado: a criação de texturas, densidades, intensidades, conceitos, linearidade ou circularidade temporal, dimensões afetivas e dimensões espaciais, dinâmicas, relacionamentos. O principal eixo de concatenação disso tudo: o ritmo global da encenação, ou melhor, os ritmos da encenação, que causarão uma determinada sensação no espectador.



Para ter uma idéia apenas superficial de tipos de organização rítmica que moldam o perfil poético do espetáculo, vamos re-correr de novo aos procedimentos de composição na música. Pensemos que a obra musical pode, grosso modo, estar estruturada das seguintes maneiras: 1) de forma uníssona (monofônica), na qual apenas uma “voz” se faz ouvir; 2) de maneira homofônica, quando diversas vozes são entrelaçadas em harmonias, mas ainda se pode reconhecer uma melodia principal, identificável

por toda a obra em meio a este acompanhamento². Numa relação homofônica, o acompanhamento pode colaborar para realçar esta melodia principal, ou pode contradizer aquilo que esta sugere. Neste caso, são criados efeitos surpreendentes, por vezes com a criação de tensões que, a critério do compositor, podem permanecer irresolvidas. Não é difícil, neste momento, pensar nas tradicionais relações de tensão entre personagens protagonistas, antagonistas e coadjuvantes, em torno das quais se desenvolve o “conflito” principal, responsável pela

unidade de ação nos enredos clássicos.

Finalmente, quando várias vozes são ouvidas em igual nível de importância, temos uma polifonia. Nesta, o compositor experimenta como as linhas melódicas se relacionam consigo mesmas. Então, as várias linhas são como que “trançadas”, elaboradas num entrelaçamento. Na verdade, a polifonia soa muito mais como várias conversações paralelas acontecendo ao mesmo tempo. Na maioria das utilizações modernas, ela não se distingue do contraponto (*contra punctum*, “contra a nota”), que é o procedimento de se acrescentar uma parte à(s) outra(s) preexistente(s). Quando há distinção entre os termos, aplica-se mais à denominação em

² Monofonia = voz única. Homofonia = vozes compatíveis (DICIONÁRIO GROVE, op. cit. p. 733).

◆ Proscênio

específicos períodos históricos: a polifonia é usada em referência ao final da Idade Média e Renascença; o contraponto, em relação ao Barroco, do qual as *fugas* de Bach são o exemplo mais notório.

Importantíssimo historicamente, porque tem sido o lastro de toda a música “construtivista” do Barroco até hoje, o princípio da polifonia nos remete, por exemplo, ao que de mais inovador tem sido feito em teatro e cinema, inclusive em nossos dias. A opção por pulverizar a narrativa em vertentes paralelas, concomitantes ou consecutivas ou, ao contrário, por privilegiar, à maneira homofônica, um *discurso* único, na maior parte das vezes é um *enredo*, é opção decisiva para o caráter formal de toda a obra.

Na história do teatro ocidental, estes diferentes modos de articulação foram responsáveis por modelos estéticos bem definidos, uma vez que obedeciam por vezes a poéticas hierarquizadas. Cada época cunhou paradigmas para a organização da peça escrita para o teatro, em função da extensão das cenas, sua divisão em atos, quadros, e ainda pelo número de personagens e distribuição das réplicas. A história do teatro nos apresenta, já há alguns séculos, exemplos de dramaturgia que opera com seqüências irregulares de cenas, “desproporcionais” para os cânones de suas épocas. Nas obras de Lenz (século XVIII), Büchner (século XIX), e Brecht, no século XX, encontramos este modelo de fragmentação e irregularidade que afronta a clássica unidade de ação que tem sido paradigma de proporção ideal desde a tragédia grega. A dramaturgia contemporânea parece mesmo rejeitar este específico sentido de *harmonia*, preferindo por vezes eleger como tema justamente a desorganização da forma. Nem por isso, deixa de engendrar um sistema rítmico complexo, rico em possibilidades; nem deixa de transparecer alguma relação de proporção entre suas partes.

É preciso apreender o sentido de ritmo como produtor de uma *sensação harmoniosa* e de relações justas e adequadas, sejam quais forem estas relações. É interessante nos reportarmos à fala do educador musical canadense Murray Schaffer (1992), quando diz:

No seu sentido mais amplo, o ritmo divide o todo em partes. O ritmo articula um percurso, como degraus (dividindo o andar em partes) ou qualquer outra divisão arbitrária do percurso. [...] Pode haver ritmos regulares e ritmos nervosos, irregulares. O fato de serem ou não regulares nada tem a ver com sua beleza.

[...] Pelo fato de o ritmo ser uma seta que aponta

numa determinada direção, o objetivo de qualquer ritmo é o de voltar para casa (acorde final).

Alguns chegam a seu destino, outros não.

Composições ritmicamente interessantes nos deixam em suspense. (p.87-88)

Ao articular esse percurso, o ritmo molda o desenvolvimento da obra. Dá-lhe uma forma, um perfil. Aparece como um organizador de sua sintaxe, mas ao promover a interação contextual de seus componentes, confere-lhe uma semântica.

O ritmo da escrita e o ritmo da fala no teatro

Interessante seria o paralelismo com o discurso verbal, ou, mais especificamente, com o texto escrito. Partamos de Michel Brenet (*op. cit.*) que entende que o ritmo é o equivalente musical à pontuação no discurso verbal (p.457). Então, tomando um discurso escrito, vemos que há um encadeamento rítmico, dado pela pontuação, que quase sempre procura estabelecer uma lógica de sentido (salvo em caso de textos específicos, como escrita automática, experimentos lingüísticos, e outros). Esse texto indica acentos claros, ênfases possíveis e ritmos quase “naturais” – dos quais o verso é o exemplo mais imediato: a métrica, e conseqüentemente a cadência do verso, produzem um efeito de repetição. Este efeito é muito mais evidente se o verso for rimado: a rima prepara e concretiza uma expectativa, fazendo recair o acento sempre nos lugares previamente esperados.

O teatro é feito para ser ouvido. O componente musical do diálogo teatral é uma parte essencial de sua poética [...]. Não se trata somente de um ornamento (verso, rima, etc.), é algo essencial para nossa compreensão do significado do texto: permite-nos ouvir e entender aquilo que, se não fosse por este componente, continuaria a ser apenas da ordem da comunicação funcional. (UBERSFELD, 2002, p.128, tradução minha).

Ainda assim, o leitor, e principalmente o orador (ator, por exemplo) que diz o verso tem livre arbítrio para selecionar acentos secundários, escolhendo, pelo sentido ou pela cadência, quais palavras ele deseja enfatizar. Grosso modo, eu diria como Anne Ubersfeld (*op.cit.*), que há acentos “inexoráveis”, dos quais não há como fugir, porque foram impostos pelo autor. Mas a distribuição de acentos secundários demonstra a escolha do orador por recortar este e não aquele aspecto do texto, o que fará mudar todo o sentido. Esta é uma lógica tão antiga quanto o próprio teatro: atores diversos farão as mesmas personagens de forma diversa não apenas por suas diferenças psicofísicas,

mas por suas diferenças na compreensão da figura e sua interpretação – isto é, por suas diferenças de *enunciação*.

Numa atitude ainda mais radical, o intérprete pode optar por “sincopar” o acento “natural” – aquele que seria “inexorável” – deslocando a ênfase para um lugar surpreendente. Isso produz uma estranheza no ouvinte, que é “sacudido” em sua expectativa de regularidade. Este procedimento rompe com a regularidade rítmica, e, o mais importante, rompe com a regularidade da lógica do sentido, provocando no espectador o súbito abandono da cômoda sensação de ser capaz de antecipar a progressão da fábula.

Também parece bastante evidente que a distribuição dos acentos é uma das mais importantes atribuições do encenador, já que este é o grande responsável pela construção rítmica global do espetáculo. Para um encenador de razoável sensibilidade rítmica, é fácil perceber, mesmo intuitivamente, que é preciso dispor periodicamente, ao longo do espetáculo, de momentos de ênfase, de tensão, seguidos por momentos de relaxamento, e/ou de preparação da próxima ação. Estas ênfases podem já estar presentes na condução do enredo – como na construção da “curva dramática”, na alternância de clímax-relaxamento – ou ainda na disposição das palavras, como já foi dito. E, claro, podem ser criadas pela própria encenação, pelo uso da luz, pela dinâmica de movimento, pela alternância de tensão-reposo no corpo do ator e no movimento cênico do grupo. Estas alternâncias vão criar as “atmosferas” da encenação.

Seja pela distribuição de acentos, seja através das durações e das pausas, seja através das intensidades, o fato é que conferir uma dinâmica ao espetáculo implica, necessariamente, em criar um jogo de contrastes em seus ritmos. O ritmo em si, não é dinâmico – já que ele só se configura pela repetição periódica de certos eventos – mas suas variações sim. São elas que vão criar, na obra teatral (como na música), os efeitos de tensão ‘ soltura, suspense ‘ alívio.

Aquilo que flui ou aquilo que estanca?

Dentre as centenas de definições possíveis para a palavra ritmo, há as que atribuem sua raiz etimológica ao vocábulo grego *rhein*, que significa fluxo, fluência, e teria dado origem ao termo *rythmós*. Mas há as que enxergam uma raiz ainda mais antiga, também do grego, *rhy*, que significa sustar, prender, dar medida, que teria dado

origem também aos vocábulos “aritmética” e “número” (Sadie, 1980). Entre estas duas correntes, navega uma convicção de que o ritmo pode ser metaforicamente assemelhado a um rio, cuja fluência ininterrupta é moldada por acidentes, relevâncias, pausas no percurso e, sim, recorrências. Um ritmo constante, imutável, feito por periodicidades repetidas *ad infinitum* teria, no dizer poético de Eugenio Barba, a consistência viscosa de um leite condensado (BARBA, *op. cit.*) – que logo enjoa, fazendo divagar a preciosa atenção do espectador. Um ritmo freneticamente irregular carrega uma noção de caos, que não instaura, para a percepção do espectador, nenhum quadro de referência de onde ele possa, confortavelmente, estabelecer suas associações. Isto também não consegue prender sua atenção por muito tempo. Nem o sempre constante, nem o eterno mutante: o segredo do equilíbrio está na raiz de tantos espetáculos bem-sucedidos.

Referências:

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. São Paulo/Campinas:

Hucitec/UNICAMP, 1995.

BRENET, Michel. *Dicionário de la musica*. 4a ed. Barcelona: Editorial Ibéria, 1981.

CUNHA, Antonio Geraldo. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. 2ª ed revista e ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

KIEFER, Bruno. *Elementos da linguagem musical*. Porto Alegre: Movimento/INL/MEC, 1973.

MED, Bohumil. *Teoria da música*. 4ª ed revista e ampliada. Brasília: Musimed, 1996.

SADIE, Stanley. *Dicionário Grove de Música*. Ed. concisa. Tradução de Eduardo Francisco Alves. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

_____. *The new Grove Dictionary of Music and musicians*. London: Macmillan Publishers Limited, 1980.

SCHAFER, Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: UNESP, 1992.

The Compact Edition of the Oxford English Dictionary. 2ª ed. Oxford University Press, 1981.

UBERSFELD, Anne. *Reading theatre III – theatrical dialogue*. Ottawa/Toronto/ Montreal: Legas, 2002.