

Dossiê
Dramaturgia Musical

O musical na cena brasileira contemporânea: aspectos intermídiais e possibilidades de estudo

Diógenes André Vieira Maciel, Filipe Moura Galdino
e Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros

O musical na cena brasileira contemporânea: aspectos intermidiais e possibilidades de estudo¹

Diógenes André Vieira Maciel²

Filipe Moura Galdino³

Sanny Mielly Almeida de Moraes Barros⁴

Resumo: Trata-se de uma proposta de análise-interpretação voltada às formas do musical brasileiro, em perspectiva histórica e inserida no campo teórico da intermidialidade, com vistas a se definir o modelo genérico de tais formas na contemporaneidade. O corpus é constituído de dois textos, a saber, *7 – O musical* (2011), de Charles Möeller e Claudio Botelho (com músicas de Ed Motta), e *Vingança* (2014), de Anna Toledo (inspirada na obra de Lupicínio Rodrigues). Essa atenção, dada a tal especificidade de textos de dramaturgia, portanto, se compõe de modos de leitura (em construção) para compreender seus aspectos verbais (o *libreto*) e audiovisuais. Busca-se, então, ampliar a compreensão de que as formas de dramaturgia musical devem ser tomadas como de combinação de mídias.

Palavras-chave: Intermidialidade. Dramaturgia musical. Teatro contemporâneo.

Abstract: This is a proposal of analysis-interpretation focused on the Brazilian musical forms, in historical perspective and inserted in the theoretical field of intermediality studies to defining their generic model in the contemporaneity. The corpus consists of two texts, namely: *7 - The Musical* (2011), by Charles Möeller and Claudio Botelho (music by Ed Motta), and *Revenge* (2014) by Anna Toledo (inspired by the work of Lupicínio Rodrigues). This attention, given such specificity of dramaturgy texts, is therefore composed of modes of reading (under construction) to understand its verbal aspects (the *libreto*) and audiovisual dimension. It seeks, then, to expand the forms of musical dramaturgy as a media combination process.

Keywords: Intermidiality. Musical dramaturgy. Contemporary theater.

1 Discussões desenvolvidas no projeto “Mostrar, narrar e cantar: as formas dramático-musicais brasileiras e a discussão sobre intermidialidade na cena contemporânea”, que foi aprovado pelo Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UEPB/CNPq), cota 2015-2016, com dois bolsistas. Este projeto foi premiado com o primeiro lugar no 23º Encontro de Iniciação Científica da Universidade Estadual da Paraíba, em outubro de 2016.

2 Professor do Departamento de Letras e Artes, Universidade Estadual da Paraíba, atuando no Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade.

3 Graduando em Letras-Português. Bolsista PIBIC/CNPq/UEPB.

4 Graduanda em Letras-Português. Bolsista PIBIC/CNPq/UEPB.

Introdução

Esta pesquisa se situa no campo dos estudos interartes, pelos quais se torna possível analisar a relação travada entre um texto escrito/impresso e uma situação de *performance* na cena (ou em outros meios), implicando na interpretação daquilo que se refere à passagem de uma arte para outra. Assim, no que tange a sua definição, na contemporaneidade, temos acompanhado a virada terminológica e conceitual que passou a encaminhar tais estudos para a área teórica da intermedialidade, lançando novas maneiras de entender “o cruzamento das fronteiras entre mídias e a hibridização”, apontando para “uma consciência intensificada da materialidade e midialidade das práticas artísticas e culturais em geral” (RAJEWSKY, 2012, p. 16). Tais estudos se cruzam, também, com perspectivas em torno da adaptação, como aquelas discutidas por Linda Hutcheon, autora que compreende este termo de maneira ampla, como “uma forma de transcodificação de um sistema de comunicação para outro”, com mudanças que ocorrem “entre mídias, gêneros e, muitas vezes, idiomas e, portanto, culturas” (HUTCHEON, 2011, p. 09). Assim, torna-se importante considerar a relação entre texto dramático e sua encenação teatral, mediante a necessidade de se compreender um cruzamento de fronteira entre mídias, processo este que se dá no trânsito da mídia mais comum, ou seja, o texto impresso em uma página, para uma encenação.

Nesta direção, Patrice Pavis (2008), ao empreender uma discussão sobre o “parto difícil” travado na passagem do texto para o palco, inicialmente, opera essa distinção marcando o *texto dramático* como a parte linguística, tal “como é lido enquanto texto escrito, ou tal como o ouvimos pronunciar no decorrer da representação” (p. 22), na medida em que ele preexistia à encenação. Nesta ótica logocêntrica, ou seja, aquela que entende que a “encenação está ligada a um texto dramático escrito pré-existente, numa perspectiva tipicamente ocidental” (PAVIS, 2008, p. 22), caberia também distinguir a *representação* – “tudo aquilo que é visível e audível sobre o palco”, porém ainda não tomado como um sistema cênico significativo – da *encenação*, que é “a colocação em relação de todos os sistemas significantes, em particular da enunciação do texto dramático na representação” (p. 22).

Define-se, então, a *encenação* (ou seja, aquilo o que quase sempre chamamos de teatro) como uma *combinação de mídias* – especificidade dada pelo processo combinatório de “pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação”, visto que cada uma delas estaria “em sua própria materialidade e contribui[ndo], de maneira específica, para a constituição e significado do produto” (RAJEWSKY, 2012, p. 24). Tal articulação, todavia, não se presta a uma redundância, pela qual a cena repetiria o que já se disse no texto, nem a encenação seria apenas um decalque de um texto, que já a conteria, em potência. Desta maneira, a encenação de um texto não teria nenhum compromisso com fidelidade, bem como também não diluiria, aniquilaria ou negaria o texto pré-existente, isso “porque todos os dois [*performance* e texto, em suas especificidades midiáticas, concernentes a cada uma dessas formas artísticas] são entregues [ao espectador] ao mesmo tempo, ainda que de acordo com os ritmos específicos próprios a cada sistema significativo” (PAVIS, 2008, p. 25).

Dados estes pressupostos, a análise-interpretação proposta se volta à necessidade de se empreender uma pesquisa em torno das formas *dramático-musicais* no Brasil, cuja ênfase recaia, conforme propomos, sobre processos intermidiáticos e interculturais, iluminando obras/produtos que, como é fácil atestar, sofrem uma gama de preconceito dos setores acadêmicos e críticos, talvez por conta da óbvia relação comercial implicada na maioria das suas interações com os meios produtivos, revelados em escala industrial e de mercado. Diante disso, nos situamos diante de formas dramatúrgicas/teatrais em que o diálogo falado não é o meio comunicacional privilegiado, mas, sim, outras possibilidades que incluem, além deste, o diálogo cantado e o recitativo.

Tudo isso aponta para o que chamaremos de *modelo genérico*, o que, nos termos de Machado e Pageaux (2001), historicamente pode ser reconstituído no processo pelo qual um texto (ou série de textos) torna-se modelo pela fixação de elementos genéricos, por sua vez engendrando uma tradição que, se codificando, assume função normativa, no âmbito estético, e passa a se difundir, atualizando a tradição no meio da qual emergiu, pela reprodução. É assim que, em perspectiva histórica, propôs-se, então, definir e estudar tal *modelo genérico*, que, pela difusão e reprodução, vai se *readaptando* a novos contextos de produção de culturas, o que, metodologicamente, implica que “é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 02), com vistas a se entender a permanência e a sua longa duração em nosso sistema teatral.

A dramaturgia musical das peças estudadas faz parte de um todo complexo envolvendo a música e a encenação: são duas obras, a saber, *7 – O musical* (2011), de Charles Möeller e Claudio Botelho (com músicas de Ed Motta), e *Vingança* (2014), de Anna Toledo (inspirada na obra de Lupicínio Rodrigues). Assim, se leu essa dramaturgia como um elemento já interno à cena – não aquela idealizada pelo dramaturgo no gabinete, mas por aquele que se envolve nos processos que levam ao espetáculo –, compreendendo seu registro dentro da materialidade efêmera do palco e de outros suportes possíveis de registro audiovisual (como CDs, gravações disponíveis no Youtube, etc.), e não mais, apenas, no livro, que contém indicações cênicas que podem, ou não, ser colocadas em situação de performance.

Alguns procedimentos teóricos e metodológicos

A análise do musical *7* se encaminhou à compreensão da relação que se trava na produção da dupla Möeller e Botelho com a tradição do musical importado e que segue o modelo genérico da Broadway, na medida em que tal espetáculo foi, sem dúvidas, um marco para o desenvolvimento histórico das experiências relacionadas a tais formas no Brasil. Esta peça, que estreou em 2007, no Teatro João Caetano do Rio de Janeiro, teve importância definitiva centrada no fato de que foi a primeira composição de um musical inédito, naquele momento, sendo o primeiro inteiramente autoral dessa dupla importante de produtores. Já o estudo do musical *Vingança*, de autoria de Anna Toledo, inspirado nas músicas do compositor popular Lupicínio Rodrigues, seguiu dois caminhos de discussão:

o primeiro deles foi a percepção de um caso muito raro, no mercado de musicais brasileiros, em que foi lançado o texto impresso, as partituras das suas músicas e, também, o CD com o registro da interpretação das canções gravadas pelo elenco teatral, expondo uma constelação de mídias relacionáveis a este espetáculo e diferentes modalidades de recepção; o segundo se referiu a um modo específico de construção da dramaturgia musical a partir de um repertório pré-existente que se articula na tessitura de uma nova fábula, independente e inteira.

Consideramos relevante para o estudo do musical 7, demarcarmos a noção de *adaptação intercultural*, decorrente do seu uso por Patrice Pavis (2008) para refletir em torno do teatro. Dialogando com este autor, Marcel Vieira Barreto Silva (2013), analisando a relação entre o cinema brasileiro e as obras de Shakespeare, já afirmou que uma razão para se investir neste termo se deve ao fato de que

[...] quando estudamos este tipo de adaptação, [o termo] impõe-se de modo incisivo na metodologia que se propõe: uma vez que, historicamente, os estudos de adaptação foram marcados pelo método comparativo, embasado em categorias de análise vindas da intertextualidade, [assim] o salto que desejamos aqui demonstra exatamente essa mudança do intertextual para o intercultural (SILVA, 2013, p. 58).

Assim, a questão não é meramente comparar, mas analisar “como elementos fundamentais da cultura brasileira em momentos sócio-históricos específicos influenciam nas escolhas estilísticas e linguísticas feitas no processo de adaptação” (SILVA, 2013, p. 59), na medida em que uma cultura-alvo estabelece a medição de uma forma e de temas concernentes a uma cultura-fonte, com vistas à compreensão de como o *modelo genérico*, pela difusão e reprodução, vai se *readaptando* a novos contextos, o que, metodologicamente, implica que “[...] é preciso da mesma forma, e acima de tudo, compreender sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 02). Para tanto, precisamos, então, verificar como aspectos de sua encenação podem ser recuperados por registros videográficos, o que toca a discussão sobre a *intermedialidade*. Quando peças saem de cartaz, muitas vezes, elas não têm registros consistentes, oficiais e intencionais como em outras tradições artísticas. Daí surgiu a necessidade da reflexão em torno de métodos e técnicas particulares da pesquisa em dramaturgia, que se empenham em buscar, nas mídias diversas, suporte para a manutenção das experiências teatrais e condições primárias para o desenvolvimento de um trabalho analítico para além da efemeridade da situação de representação.

Dessa forma, é requerida, para esse tipo de pesquisa, a valorização da intermedialidade em suas relações que envolvem o teatro. No caso do 7, em sua estreia, já tínhamos o recurso da internet como algo amadurecido, e isso ajudou bastante a termos material relevante e que propiciasse uma análise mais bem fundamentada, como o registro do espetáculo na íntegra à disposição no Youtube,⁵ o que, sem dúvidas, não implica em

5 Para conferir: < <https://youtu.be/6d1wsNolRzw>>. Acesso em 12 de novembro de 2016. Este re-

substituir a experiência de assistir a peça ao vivo na condição de espectador, mas torna-se um material determinante, visto que apenas o contato com o texto escrito do espetáculo seria restritivo, pois o teatro musicado é algo eminentemente intermédiate, necessita ser ouvido e não apenas lido, pois, “mais do que ler tais textos é necessário ouvi-los, e, dessa forma, suas partituras musicais é que fazem eles ganharem vida [...]”. (MACIEL, 2015, p. 80). Destaque-se que, nesta sorte de espetáculo, são as músicas que marcam o público.⁶

Essa atenção dada a tal especificidade de textos de dramaturgia, portanto, se compõe também da construção de modos para compreender seus aspectos verbais (o libreto) em sua intrínseca relação com os aspectos musicais (a partitura musical, propriamente dita) construindo um entendimento do que viria a ser uma *dramaturgia musical*, que une esses dois elementos e aponta para um terceiro, que é a união de ambos, pois, para Marcus Mota (2003, p. 06), a dramaturgia musical sobrecarrega

seus articuladores com funções musicais e não musicais de modo que esta sobrefunção pertença mesmo à especificidade de uma atuação dramático-musical. Assim, os articuladores de dramas musicais são tanto limitados pela insuficiência a tudo que é performado quanto pelo excesso que os posiciona em cena, duplamente insuficiência que só nos é revelada pela excessividade de seu desempenho.

Entretanto, isso não deve impedir a possibilidade de se enfrentar a discussão em torno de formas de apreensão dos aspectos textuais, aos quais chamaremos, *stricto sensu*, de dramaturgias, em seus limites de isolamento em uma dada mídia, por exemplo, um CD (para os casos em que há esta modalidade de registro, e isso se refere ao caso do *Vingança*) ou, então, um livro (ou libreto) no qual se imprime um texto, que, aliado àquele CD, pode começar a dar sinais, tímidos e incompletos, de uma dada performance.⁷ Esta perspectiva que aponta, inicialmente, para a dimensão de que apenas uma parte será analisada e interpretada, como se fosse autofechada, mesmo cheia de limites, poderia ser entendida como um argumento que repercute a tradicional desvinculação do texto dramaturgial de sua situação performativa, o fenômeno teatral propriamente dito. Assim, mais do que ler tais textos é necessário ouvi-los: tanto o é que Linda Hutcheon (2011, p. 68) também já apontou:

gistro audiovisual do 7 é bastante conhecido, nos EUA, como *bootleg*, designação que se dá a gravações “piratas” ou não, todavia, não oficialmente lançadas no mercado e que circulam de modo bastante profícuo na rede de internet, podendo ser apenas registros de áudio ou ainda vídeos, muitas vezes, de péssima qualidade, mas que garantem registros históricos de uma dada performance, montagem ou situação de representação.

6 Segundo Folegatti (2011, p. 164), a “maior preocupação de Möeller e Botelho era que as canções fossem integradas às falas, essenciais à cena, sem vida própria fora do palco, música de teatro. O show seria um musical onde, ao final de cada canção, a história teria avançado”.

7 Mesmo tendo seu texto publicado (TOLEDO, 2014) e um CD editado com as músicas do espetáculo, um registro audiovisual do *Vingança* está disponível no Youtube: < <https://youtu.be/nCV-2vLBkvkk>>, acessado em 12 de novembro de 2016.

[...] No musical de teatro, a partitura também deve ser trazida à vida para o público e “mostrada” num som incorporado; ela não pode permanecer inerte como marcas pretas e sem vida num papel. Um mundo visual e auditivo é mostrado fisicamente no palco – seja numa peça, num musical, numa ópera ou em qualquer outro meio performativo, – criado a partir de signos verbais e notacionais na página. [...].

Esta proposição, de certo modo, poderia levar a outra questão: se é possível analisar e interpretar um texto dramaturgico, por que não poderíamos, também, analisar e interpretar um texto de dramaturgia para ser cantada? Devemos ter às claras que, num estudo sobre tais obras, podemos nos dedicar, pontualmente, a certa esfera de atitudes críticas e de campos teórico-conceituais de modo a atingir, inicialmente, um dado horizonte: aquele que busca compreender quais relações de diálogo põem mídias em contato, com especial ênfase ao que tomaremos como relações intermediáticas, relacionáveis aos suportes que mediam um dado modo de interação com um receptor/leitor possibilitando-lhe a apreensão/compreensão de uma fábula, que passa a se exibir completa e inteira. Ou seja, a visada sobre os objetos disponíveis à análise (CDs, livros, libretos, registros audiovisuais) se centra, par ao tipo de resultado que pretendemos atingir, preferencialmente, ainda naqueles pelos quais a fábula, em sua completude, possa ser apreendida, e é clara a opção teórica e metodológica que privilegia tal elemento, mesmo que em detrimento de outros.

Consideramos este pressuposto válido na medida em que é possível um contato com a dramaturgia musical performada numa trilha sonora fixada em CDs, como também em diversos outros suportes e/ou possibilidades. Para além de tudo o que está implicado em tal discussão, o que realmente deve-se considerar como uma certeza é que, contemporaneamente, há dentro deste campo artístico – o do musical –, relações que se travam para a produção de novos espetáculos que partem dessa natureza de relações intermediáticas, com um destaque relevante para os processos adaptativos. E isso demanda uma atenção necessária com vistas a um entendimento menos rasteiro do que isso implica em termos de relações entre obras e contextos sócio-históricos e culturais.

O musical no teatro do Brasil: rápida digressão

Se analisarmos a historiografia do teatro brasileiro, das manifestações teatrais oriundas do Período Colonial até aquelas que chegam aos dias atuais, marcadas por diversidade e inovação temática e formal, é inegável que as formas dramático-musicais são sempre marginalizadas. O motivo do preconceito e da marginalização de tais gêneros está, como se sabe, muito ligado a um elitismo que sempre existiu em nosso país, expresso pelos críticos que afirmavam que aquilo o que caía no gosto do grande público (pretensamente formado por pessoas sem formação estética correspondente às expectativas da crítica) era taxado como atrelado a um estilo pobre e/ou apenas comercial, principalmente por ocasionar muito lucro na bilheteria.

Desde os estudos de Décio de Almeida Prado (1999), aprendemos que a adaptação do que é estrangeiro para o Brasil não é algo contemporâneo (como podemos observar em

toda a “evolução” de nossa literatura), principalmente quando se trata de manifestações teatrais. Esta relação de transmissão do adventício para autóctone é expressa por Patrice Pavis, como sendo semelhante a uma ampulheta, vejamos o que explica Silva:

Na bola superior [da ampulheta] encontra-se a cultura estrangeira, a cultura-fonte que está mais ou menos codificada e solidificada em diversas modelizações antropológicas, socioculturais e artísticas” (PAVIS, 2008, p. 3). Na bola inferior, paralelamente, está a cultura-alvo, que recebe e “resignifica” os elementos que atravessam o gargalo e decanta-se no objeto artístico produzido. Esse processo, muito mais controlado pelo hemisfério inferior (ou seja, a cultura-alvo), está marcado pela capacidade da cultura-alvo de recorrer a elementos específicos da cultura-fonte, que condigam com suas preocupações estéticas e seus pressupostos socioculturais. (SILVA, 2012, p. 208-209)

Esta dimensão nos encaminha à primeira discussão: aquela que se refere ao teatro cômico e musicado de fins do século XIX no Brasil. Nos livros disponíveis de história do teatro brasileiro ainda restam poucas linhas reservadas a tais formas, revelando a controvérsia entre o ponto de vista de quem escreveu tal história e a importância comercial do, assim chamado, “teatro ligeiro”,⁸ em meio às regras de mercado, produção e consumo nas quais ele se inseria. É pacífico considerar que a guinada rumo às formas dramático-musicais, em nosso contexto, se deu com a estreia da opereta de Jacques Offenbach, *Orphée aux enfers*, em 1865, sob os auspícios do empresário Joseph Arnaud, enxergando àquela altura a possibilidade de lucro, primeiramente, diante da parcela de “esnobismo” do público carioca, mantendo as obras deste autor com o libreto em francês, conforme as temporadas do Théâtre des Bouffes-Parisiens.

Neste período de tempo e naquele espaço, devemos chamar atenção para o fato de que, como afirma Vanda Bellard Freire, a capital do Império era uma “cidade da ópera”, não só pelo grande contingente de encenações advindas da Europa, mas também “pela produção de óperas brasileiras, escritas em idioma português ou estrangeiro por autores brasileiros ou radicados no Brasil” (FREIRE, 2013, p. 09). Isso é relevante, pois, avulta na perspectiva desta estudiosa um viés que, infelizmente, não ocorre na historiografia do teatro brasileiro: ou seja, o afastamento da “pretensão” de se “estabelecer distinção de valor ou qualidade musical entre os gêneros” (p. 13), o que acaba por alargar a compreensão (nos estudos de dramaturgia/teatro) em torno da relação entre teatro e música nos oitocentos.

Partindo, então, de um conceito mais aberto de ópera, Freire toma as obras dramático-musicais deste período mediante um alargamento conceitual que inclui, também, as obras do “teatro ligeiro” (a saber, “opereta”, “mágica”, “revista”, “vaudeville”, entre outros). Tal alargamento é de importância central pois, conforme Maria de Lourdes Rabetti e Paulo M. C. Maciel, aponta para um dado procedimento que começa a afastar o pesquisador

8 Quando se fala em teatro “ligeiro” toca-se em um conjunto de formas cômicas e dramático-musicais que, no conjunto da crítica, quase sempre são tomadas em posição menor, parecendo que em nada contribuíram para a formação de uma tradição nacional.

de dilemas já calcificados em torno dos gêneros, considerados menores, porque “ligeiros”, no conjunto da formação do teatro brasileiro no século XIX, em estudos que enxergam

[...] o problema a partir de um horizonte conceitual e metodológico bastante aparentado em suas linhas gerais (dramático *versus* cômico, sério *versus* ligeiro, texto *versus* espetáculo, erudito *versus* popular), a fim de delimitar conceitos como criatividade e originalidade, segundo o ponto de vista do teatro ou da teatralidade. [...] (RABETTI; MACIEL, 2012, p. 60-61).

Assim, se deixa de lado, normalmente, nas análises recuperadas pela historiografia do teatro brasileiro, a importância definitiva dessa linha de força na sua formação, pois que, normalmente, apenas nos voltamos para o texto, esquecendo-nos das outras relações interartísticas envolvidas nestes fenômenos, negligenciando-se, conseqüentemente, também o “modo de produção teatral”,⁹ bastante particular dessas formas, às quais ainda se junta o adjetivo “popular” (aqui, tomado no sentido de algo que tem “popularidade”, talvez, podendo ser entendido como “comercial” ou de “entretenimento”), definidor de outros sinais de menos.

Assim, quando da estreia, em 1868, da paródia (ou seria melhor adaptação intercultural?) da opereta de Offenbach, *Orphée aux enfers*, tornada *Orfeu na Roça*, pelas mãos do ator e dramaturgo Francisco Correia Vasques, no Teatro Fênix Dramática, onde atingiu a marca impressionante de quatrocentas apresentações (certamente, um sucesso até para os padrões atuais), a crítica se espantava e julgava.¹⁰ A dramaturgia dessa peça, ao mesmo tempo em que deixa às claras a relação com um texto anterior (portanto, definindo-se geneticamente como adaptação, nos termos dados por Linda Hutcheon), de outro lado, também faz parte de um todo complexo envolvendo a música e a encenação, dialogando com a tradição teatral nacional em formação (com especial ênfase sobre os modelos da comédia de costumes), e, por fim, compreendendo-se diante da materialidade efêmera do palco e não mais, apenas, no livro – tudo isso à disposição da representação do Brasil, a cultura-alvo que recepcionava este processo de trânsito que tinha como ponto de partida uma obra advinda de outra cultura, a que chamamos de fonte.

É inegável que a aceitação por parte do público é um aspecto em que todo autor costuma pensar durante o processo de produção de uma obra: é assim na contemporaneidade e sempre foi desde que surgiu o mercado do teatro. Essa relação faz com que o autor “mol-

9 Segundo Rabetti (2007, p. 14), para estudar tais formas devemos seguir para além da noção mais canônica, de modo que se possa perseguir as “formas singulares de relacionamento entre peças dramáticas, atuação, companhias teatrais e público receptor”. Assim, pela noção de “modo de produção teatral”, ao invés de “pautar-se pela compreensão de suas relações de similaridades ou singularidades frente aos modelos dramatúrgico-literários europeus”, os estudos deveriam buscar novas conexões: “as mantidas pela escrita dramatúrgica, efetiva e continuamente, com as demais instâncias teatrais com as quais muito concretamente se enlaçava, no complexo de relacionamentos existentes elementos próprios do teatro que naquele modo de produção se inseriam”.

10 No contexto oitocentista dava-se lugar de honra à opereta, dadas suas relações com o repertório musical erudito visto que, num primeiro momento, mantinham-se as partituras, sendo aclimatados (e radicalmente adaptados) os elementos do enredo, personagens e espaços.

de-se” ao gosto popular, e, no Brasil, isso acabou por ser um problema, na concepção de grandes críticos quando dos primeiros passos de nossas experiências teatrais, ainda no século XIX. O teatro musicado surgiu no Brasil como uma explosão que cativava a maioria do público, pela maneira como deslumbrava a quem assistia, principalmente considerando as especificidades de suas formas, as quais traziam o fantástico, o maravilhoso para o palco, e temas que, muitas vezes, falavam do cotidiano e do que era familiar aos brasileiros. Foi nesse cenário que se levantou o nome do grande (e, para muitos, o maior) dramaturgo brasileiro: Arthur Azevedo, que teve uma enorme parcela de responsabilidade na aceitação e disseminação do teatro “popular” musicado no Brasil, mas não tendo aceitação da crítica, comprovando o que foi falado anteriormente:

A defesa sempre conclamava o grande público e se apoiava nos sucessos de bilheteria e aplausos da plateia. Sim, para aqueles artistas pioneiros do século XIX, o público era o juiz. Foi assim que se firmou entre nós, o gênero alegre: dedicado ao público. Não aos deuses. (VENEZIANO, 2010, p. 54).

Assim, a adaptação intercultural, que marca nossa história teatral, é perceptível também no 7, pois podemos enxergar a peça como uma adaptação da narrativa tradicional em torno da Branca de Neve para um Brasil de um tempo não determinado (“uma década qualquer que não a nossa”) e suburbano, em que as bruxas se tornam cartomantes e as princesas são, agora, mulheres de classe média baixa. Entretanto, não basta sabermos que há relação entre elementos textuais do conto da Branca de Neve e o 7. É isso o que discutiremos a seguir.

Da adaptação intercultural

Como já citamos, há óbvias relações entre elementos de enredo que ligam alguns contos, conforme foram fixados para a tradição pelos irmãos Grimm, à tessitura da trama urdida por Möeller e Botelho no 7. Focalizando a questão intercultural da adaptação, vejamos o que pode ser constatado desta mudança do contexto cultural da Alemanha, do início do século XIX, para o Brasil contemporâneo. Em um primeiro contato, o título já nos chama a atenção, pois é um número: por que a escolha do número 7? Há toda uma carga valorativa em relação a esse número que precisamos entender: ele é, principalmente no âmbito religioso, muito relevante, pois aparece diversas vezes em profecias, leis e rituais. Por exemplo, nos dez mandamentos da bíblia sagrada cristã, o sétimo mandamento é o que diz “não adulterarás”, justamente a motivação que, mais fortemente, conduz a trama, sendo a partir de um adultério que a história tem seu começo problemático.

A partir disso, o número sete, prontamente, também nos conecta ao famoso conto em torno de Branca de Neve. Todavia, nele apenas uma personagem possui defeitos de caráter (e todos os defeitos encontrados na história se centram nela): é ela a rainha, que passa a preencher a função de antagonista, como a madrasta má.¹¹ Já no 7, quase todos os

11 No conto, ao fim da narrativa, a rainha precisa passar pelo castigo para pagar pelas maldades que cometeu –

personagens possuem defeitos, muito porque, neste segundo texto, é o mundo suburbano que é representado, sendo tal realidade social estampada para além dos maniqueísmos, mesmo que algumas funções algo como tipificadas permaneçam vigentes. O mote da ação é uma vingança, tida como possibilitadora do reparo de uma perda.

Na adaptação da fábula para a peça brasileira, outros problemas passam a ser colocados em foco, como a prostituição, a traição, a violência contra a mulher e a insegurança pública, ou seja, problemas mais coletivos que individuais. Em vez de termos uma vilã maquiavélica em que se centram todos os defeitos, como no conto, passamos a ver os defeitos repartidos entre várias personagens (Amélia, a protagonista, é a que tem os seus defeitos mais expostos, sendo quase tudo amparado pelo fato de ela ter perdido a segurança do casamento). Também é interessante enxergar como o sofrimento é abordado nas duas produções: em um mundo encantado, de fábula; e em um mundo que podemos classificar mais próximo a uma realidade referencial. Assim, a angústia da personagem principal do 7 é apresentada de maneira trágica, sem solução, enquanto que, no conto, os problemas que surgem na vida da protagonista são muito mais facilmente resolvíveis, tudo é solucionado por um “passe de mágica”.

Pensando nestes critérios, todavia, o que acontece na construção do musical 7 não é, exatamente, o mesmo o que acontecia no século XIX, pois estamos tratando de uma peça inteiramente autoral e não mais de uma paródia. Como já comentamos, há alguns aspectos das fábulas tradicionais que são preservados no enredo novo, mesmo não fazendo sentido (para uma visão estritamente mimética) num país como o Brasil (há cenas do espetáculo em que se neva no Rio de Janeiro ou como quando se indica que uma das personagens tinha uma aparência *glacial*), o sentido só se entende quando consideramos que a peça incorpora um tempo-espço fabular, típico de contos de fadas. O fato é que, no âmbito das convenções teatrais, não é necessário manter uma lógica “perfeita” ou uma “aparência de verossimilhança”: vale muito mais qualificar esteticamente e imageticamente o espetáculo – e, por este raciocínio, os autores conduzem adaptações, tanto no conteúdo quanto na forma, para que a peça seja mais adequada a um padrão de gosto tendo em vista o público.

A trama começa com uma senhora, aparentemente velha (mas não em idade), que conta a história de Branca de Neve (incessantes vezes durante a peça) para a sua enteada Clara: tal senhora, como descobriremos conforme a trama avança, é a protagonista Amélia, anos depois de receber uma maldição que a faria envelhecer sete anos a cada um ano cronológico. Logo depois dessa cena, voltam-se os anos (mediante um *flashback*) e vemos Amélia, quando jovem, apelando para a cartomante Carmem conseguir trazer o seu marido Herculano de volta para a sua convivência. Durante todo o espetáculo, vemos a mudança temporal, de um passado triste, mas com esperanças de melhora, e o vislumbre de um futuro também triste, amargurado e desiludido por parte da protagonista.

Durante o desenrolar do enredo Amélia não mede esforços para realizar seu in-

havendo, assim, uma espécie de reequilíbrio moral na narrativa, mesmo que pelo viés da punição, bastante condizente com aspectos da estética romântica e com o contexto cultural alemão do século XIX.

tento, e acaba colocando-se em situações criminosas (como praticando assassinatos) e socialmente desmoralizantes (ao se tornar prostituta no bordel de Dona Odete, por exemplo). Mas Álvaro surge na vida de Amélia e acaba com todos os seus planos: ela fica confusa e termina por ver seu novo amado apaixonando-se por Bianca, que era a mulher que outrora havia roubado o seu marido. Por resultado de tantas amarguras na vida, principalmente envolvendo Bianca (mais um índice de relação com a Branca do conto tradicional), Amélia faz da vida de Clara (sua enteada e filha de Bianca) uma melancolia, como tentativa de descarregar as mágoas que tinha da mãe na filha (assumindo um comportamento tipificado e muito similar ao que ocorre com a relação entre a madrasta e a heroína no conto também já referido). Neste sentido, um elemento chama muito a atenção: o nome das personagens. Álvaro, Bianca e Clara fazem parte do bloco positivo na trama, daí seus nomes aludem sempre à brancura, significando pureza, e podemos observar o contrário em relação à cartomante Carmem, pois seu nome se assemelha à *carmesim*, tom forte de vermelho, que pode significar o mal, o pecado. No nome de Bianca também vemos semelhança com “Branca”, fazendo alusão a Branca de Neve, personagem detestada por Amélia ao relatar o conto para a enteada, pois Bianca e Branca de Neve não se assemelham apenas no nome, mas também na história de vida, sendo as duas muito bonitas, inocentes, provocam inveja, sofrem por essa inveja alheia, mas terminam tendo finais felizes.

Inicialmente, já verificamos que os cenários onde se desenrolam as histórias são diferentes: o conto dos irmãos Grimm se passa em reinos e florestas; o musical no Rio de Janeiro urbanizado. Após isso, notemos a posição social que as personagens passam a exercer: a Rainha passa a ser uma mulher suburbana (Amélia), a princesa Branca de Neve é também uma menina orfã, Carmem, a cartomante, desempenha um papel que, nos contos, costuma ser da bruxa, e o príncipe é, na peça, um novo cliente do bordel (Álvaro). Mas, os papéis que as personagens desempenham, no 7, não são os mesmos que no conto. Percebemos isso, principalmente, porque Amélia faz as vezes do caçador ao ir em busca de um coração (que seguindo o enredo do conto seria o de Bianca), coração este que não tinha relação anterior com as personagens principais, deveria apenas servir para a feitiçaria proposta por Carmem para que seu marido retornasse para seus braços. O caçador do conto tradicional não completa a ação do assassinato por se compadecer de Branca de Neve, já Amélia não completa a ação do assassinato por se apaixonar pelo rapaz que iria matar. O caçador chegou a entregar um coração para a rainha, mas de um javali, e Amélia também chegou a entregar um coração para a cartomante, mas de um humano (de um assassino que acaba sendo a sua vítima).

Por outro lado, não devemos deixar de notar a crítica social que é feita no espetáculo em relação à mulher e seu papel na sociedade, pois, no conto tradicional, o desejo de ser a mais bela do reino, por parte da rainha, é o que rege a trama, enquanto que, no musical, é o desejo de Amélia de ter um homem e ser submissa a ele – de alguma maneira, revelando, ainda, traços de contextos culturais fortemente marcados pelo patriarcado. Como no fim da primeira cena da peça, em que a protagonista canta: “Ele vai ser meu/Meu dono/ Como eu sempre quis” (MÖELLER; BOTELHO, 2007, p. 5). Construir o novo mediante a manipulação daquilo o que já é conhecido e tido como bom, pelo senso comum, é algo

que sempre acontece e é natural que aconteça, pois atrai público, mantém uma continuidade com o que já foi produzido e abre possibilidades para uma modernização dos enredos para novas tramas.

Convenções melodramáticas

Diante do que falamos acima e já apontando para o que analisaremos a seguir, podemos, a esta altura, afirmar que há no musical contemporâneo brasileiro uma preferência por aspectos que tocam ainda convenções que se mantêm a partir do modelo genérico do melodrama, conforme ele foi desenvolvido no Brasil após a eclosão do Romantismo. Através de uma análise feita por Ivete Huppés, podemos esclarecer, rapidamente, esse assunto:

A constatação da resistência da forma melodramática atualiza contradição bem antiga. Enquanto o gênero goza de popularidade, enquanto demonstra vitalidade para resistir no contato com públicos novos, continua merecendo atenção superficial, quando não, é alvo de depreciação. Jean-Marie Thomasseau faz referência ao fato, lembrando que desde seu nascimento, o melodrama conviveu com essa ambiguidade: enquanto o público em geral o aprecia, críticos e historiadores conservam postura de menoscabo e raramente abandonam o tom irônico com que o contemplam. A afinidade com processos de arte de vanguarda e a capacidade de inserção já demonstrada na sociedade pós-moderna leva a crer que, passando ao largo de julgamentos e em que pese a desatenção de estudiosos, o melodrama revela-se em condições de permanecer em cartaz por prazo indeterminado – para a folgança do respeitável público. (HUPPES, 2000, p.157).

Como vemos no comentário de Huppés, as convenções do melodrama, mesmo visando o gosto do grande público e sendo vítima de preconceito, por parte dos críticos e historiadores, ainda assim estão vivas e com fôlego para “permanecer em cartaz por prazo indeterminado” na contemporaneidade, por tentar satisfazer, entreter e incluir, da melhor forma possível, o público: cumprindo, entre outros intentos, com a busca por se levar o público ao teatro.

Há, atualmente, variadas formas de compor dentro do gênero musicado. Alguns musicais são feitos com as músicas autorais (quando a parte musical é inédita) ou, então, aquelas que apontam para uma parceria com outros compositores; também, encontramos outros, que são adaptados de um conjunto de músicas já existentes, de modo a mostrar, visualmente, determinada história. É o caso da obra *Vingança*, de Anna Toledo, inspirada na obra musical de Lupicínio Rodrigues, um compositor boêmio que contava, em suas músicas, histórias de amor e sofrimento inspiradas, muitas vezes, em suas próprias experiências amorosas. Por estes caminhos, *Vingança* nos situa em meio a um ambiente melancólico, o qual avulta de sua leitura ou encenação teatral, que se erige como um espaço de boêmios (por exemplo, o cabaré, caracterizado, na peça, em formato de um bar, onde os boêmios iam para dançar, beber, ouvir músicas e procurar mulheres), no qual se desenrola a ação, de maneira a nos mostrar amores e desilusões das pessoas envolvidas.

Essa peça muito se aproxima, em seu enredo, da peça *Sonho de uma noite de Verão*, de Shakespeare, porém, não com as mesmas felicidades finais. Para entender essa relação, comecemos entendendo o enredo do musical *Vingança*. Desde o início, nos é mostrada

uma teia amorosa entre as personagens: Orlando ama Luzita, Luzita ama Liduíno que é apaixonado por Rosa, Rosa também é amada por Alves, que é amado por Linda. Do seu início ao seu desfecho, há uma tese que começa a ser desenvolvida: seria a que coloca como “vítima”, Rosa, que foi posta para fora de casa, por conta de uma mentira da irmã, passando a sofrer com os homens que a amam de forma obsessiva durante toda a peça, não atingindo o típico final melodramático, apontado na construção do “felizes para sempre”, como nos contos de fadas. Se prestarmos atenção na apresentação da “teia amorosa”, feita acima, vemos que Rosa, na verdade, não amava ninguém, porém, era a única que era amada por mais de uma pessoa, assim, é possível afirmar que a beleza e a sedução de Rosa movimentam toda a construção do enredo.

Nessa quadrilha de amores, todavia, vão se construindo expectativas que acabam por sofrer revelações: a principal delas é a de que Luzita é a irmã de Rosa e que foi justamente ela quem fez com que Rosa fosse expulsa de casa pelo pai. Tempos depois, está o marido de Luzita apaixonado por Rosa e Rosa presa ao homem que a tirou da rua, que é Alves. Orlando é o dono do cabaré em que se desenrola boa parte da trama (onde Rosa é dançarina e onde Linda, empregada de Luzita e apaixonada por Alves, canta), e, como descobriremos, ele é apaixonado há anos por Luzita que é esposa de Liduíno. É fascinante a forma como o desenrolar dos fatos nos é exposta e como as músicas de Lupicínio Rodrigues são perfeitamente acionadas como recursos expressivos, tornando-se meio de comunicação das personagens e, assim, expondo os sentimentos e pensamentos destes indivíduos.

Anna Toledo conseguiu fazer com que as músicas, previamente criadas por Lupicínio, fossem encaixadas de forma a pensarmos que foram feitas para a peça, que foram criadas para demonstrarem o que ela queria que as personagens falassem naquele momento, e não o contrário. Certas passagens como na música “Eu e meu coração” demonstram este uso, visto que [1] Liduíno canta o seu início, depois [2] ocorre um diálogo entre Luzita e Linda em meio à música e, após o diálogo, [3] Liduíno volta a cantar a música, como que sendo uma resposta. Vejamos:

LIDUÍNO (canta “Eu e Meu Coração”):

Quando o coração tem a mania
De mandar na gente
Pouco lhe interessa a agonia
Que a pessoa sente
Eu por exemplo sou um desses infelizes
Nem direito tenho tido de pensar
Pois meu coração tem a mania de me governar.

LINDA (*olhando por cima do ombro de Luzita*): Dona Luzita, que papel é esse? É carta de amor?

LUZITA: Desde quando você sabe ler, Linda?

LINDA: Desculpe, dona Luzita. Eu sei o meu lugar, eu sou uma burra que não lê o próprio nome.

LUZITA: Desculpe. Isto não é nada. É uma lembrança, uma carta antiga que eu guardo. (*Falando para si.*) É bom pensar que alguém neste mundo já me amou.

LINDA: Dona Luzita...

LUZITA: Linda, me deixa sozinha, eu preciso... (*Linda sai.*)

(...)

LIDUÍNO (*canta*):

Eu preciso esquecer a mulher
Que me fez tanto mal
Tanto mal que me fez
E ele insiste em dizer que lhe quer
E que eu devo lhe procurar outra vez
E por isto vivemos brigando
Toda a vida, eu e meu coração
Ele dizendo que sim, eu dizendo que não.
(TOLEDO, 2014, p.21)

190

Ou seja, a música “completa” a fala da personagem e ainda expressa o sentimento e seus pensamentos, neste caso, não apenas de uma, mas de duas personagens (Luzita e Liduíno). Assim, essa relação intermediária, feita com as músicas de Lupicínio Rodrigues e a obra em si, é, do começo ao fim, esclarecedora, nos dando um complemento das relações e desejos que a cena podia deixar escapar ou não mostrar de forma clara. Porque aqui nos referimos ao uso das músicas de Lupicínio Rodrigues como um recurso de feição intermediária? Realmente, na estrutura de um musical, de certa maneira, as músicas já estão dentro da estrutura da obra e a compõem, em sua totalidade, mas, como as músicas já existiam anteriormente e foram gravadas e publicadas, elas vieram de outros meios, caracterizando uma construção que já é marcada por referências nessa obra, porém, também sendo vista como parte estrutural do gênero.

Podemos colocar a obra em outra situação intermediária de análise: vejamos a referência à obra de Shakespeare. Em *Sonho de uma Noite de Verão* existe uma questão de cruzamentos amorosos, também. Vemos que: Hérnia está prometida a Demétrio, mas ama Lisandro e a melhor amiga de Hérnia, Helena, ama Demétrio. Não vemos tantos personagens como em *Vingança*, mas notamos a relação de amores correspondidos e não correspondidos, como já exposto. A diferença é, principalmente, o cunho fantástico de *Sonho de Uma Noite de Verão* e o cunho realista de *Vingança*. Dessa forma, em Shakespeare, vemos fadas e elfos a desenrolarem a história e, em *Vingança*, vemos a pura obsessão do ser humano. Vale salientar, também, que, em Shakespeare, existe o amor correspondido, no caso de Lisandro e Hérnia e, se notarmos, nenhum dos amores de *Vingança* é correspondido, o que nos leva a enxergar o porquê da obsessão excessiva das personagens que amam pelos seus amados, justamente por conta dessa valorização exacerbada do que não se consegue ter ou, pelo menos, não por inteiro.

Com um final encaixado nos moldes melodramáticos, levando em consideração a busca incessante da felicidade amorosa por parte das personagens da peça que, no melodrama, tem como característica principal um final de infortúnio, *Vingança* se volta a uma espécie de lugar comum, na medida em que aponta para a maneira como o ser humano lida com o amor e que quem paga por isso, na maioria das vezes, é o mais fraco. No caso em análise, este elo mais fraco é Rosa, que mesmo sendo a perdição de dois homens, acaba pagando pelo erro de todos os outros com a própria vida, sendo assassinada. Como vemos, Rosa era a que menos tinha condições, sendo dançarina de cabaré, vítima de um homem que achava ser o seu dono por tê-la tirado da rua, a quem ela se submetia várias vezes; também fora vítima de uma mentira da irmã que a fizera chegar à situação em que se encontrava. Essa irmã, como se verifica, continua a humilhá-la de todos os modos possíveis. A vida que menos valia dentre as personagens era a de Rosa e foi a que se perdeu. Em um dado momento da peça, ela canta a canção “Maria Rosa”:

MARIA ROSA (canta baixinho “Maria Rosa”):

Vocês estão vendo aquela mulher de cabelos brancos

Vestindo farrapos, calçando tamancos

Pedindo nas portas pedaços de pão?

A conheci quando moça

Era um anjo de formosa

Seu nome, Maria Rosa

Seu sobrenome, Paixão (*A música cresce*)

Os trapos de suas vestes

Não é só necessidade

Cada um para ela

Representa uma saudade

De um vestido de baile

Ou de um presente, talvez

Que algum de seus apaixonados lhe fez.

Quis, certo dia, Maria

Pôr a fantasia dos tempos passados

Ter em sua galeria

Uns novo apaixonados

Esta mulher que outrora

A tanta gente encantou

Nenhum olhar teve agora

Nenhum sorriso encontrou

Então dos velhos vestidos

Que foram outrora sua predileção

Mandou fazer uma capa de recordação

Vocês, Marias de agora

Amem somente uma vez

Pra que mais tarde esta capa

Não sirva em vocês!
Vocês, Marias de agora
Amem somente uma vez
Pra que mais tarde esta capa
Não sirva em vocês! (TOLEDO, 2014, p.46).

Podemos ver, na canção cantada pela personagem, uma reflexão sobre sua própria situação na peça, na medida em que depois que fora descoberto seu caso com Liduíno e ela fugiu, a canção reitera o sofrimento que a personagem passa no momento, de forma que não apenas vemos através da atuação e das falas da personagem a sua tristeza e arrependimento, como também chegamos a senti-la através dessa ligação que existe entre a canção e o teor sentimental, no caso, referente ao sofrimento de Maria Rosa, que a música, em si, juntando sua poesia e melodia já nos revela. Tudo isso deixa mais explícito o que já foi afirmado anteriormente sobre o fato da desgraça que recai sobre a personagem, e o que ela pensa e como lida com as situações que a estão rodeando e atingindo.

Através dos exemplos acima, vemos que as canções complementam o entendimento da obra. Assim, se as retirarmos (como podemos fazer com apenas uma leitura do livro) percebemos como clara a dependência entre o enredo da peça e as canções, na medida em que sua retirada mudaria, até mesmo, o sentido da obra. Elas não apenas a complementam e completam, mas a estruturam, afinal, podemos notar que até mesmo o título da obra é o nome de uma das músicas que a compõe. Analisando desta forma, vemos como o CD e a própria disposição de vídeo da peça nos ajuda numa análise e num entendimento crítico mais profundo. Afinal, apenas com o recurso do livro (que não deve ser desmerecido de forma alguma, por possuir suas partituras e as letras das músicas, fora a própria disposição do figurino e fotos de cena), não temos a visão geral e, como já foi afirmado anteriormente, sentimental do enredo e das personagens.

A música que nomeia a obra *Vingança*, é de interessante análise, pois é cantada por Luzita, que é interpretada pela própria Anna Toledo (no registro em vídeo do espetáculo e, também, no CD), e nos mostra o real anseio e prazer da personagem ao ver seu marido jogado à sarjeta após seu rompimento com sua irmã, Maria Rosa, e sua saída de casa. Notamos todo o sentido da peça e dos sentimentos que a circulam e a movem, nessa passagem que coloca o sentido geral de todos os acontecimentos da peça em si. Foi uma vingança para Luzita, um prazer interno que ela alimentou, saber que o marido se encontra perdido sem ela, sendo a letra da canção que amplia a visão de todos os acontecimentos. Tudo o que já foi afirmado anteriormente se confirma com ainda mais clareza através desta passagem de tanto peso na peça, talvez por possuir a música que a intitula. A música que não apenas completa, como estrutura a obra e seu entendimento, não apenas em seu âmbito musical em si, porém inserida nesta peça com toda essa carga de sentido que ela passa a carregar por conta de toda a história que ela traz incorporada em si.

Considerações finais

Atualmente temos na cena brasileira, em termos de musicais, a Broadway como prin-

principal referência, notadamente no que se refere aos padrões de produção que, inevitavelmente, seguem aquilo que acaba, de pronto, sendo aceito pelo público, justificando a adoção do modelo genérico formal da Broadway, caso do espetáculo 7. Möeller e Botelho acompanham a *tradição* do musical importado em sua produção teatral e seguem o modelo genérico estadunidense, que é o que se tem como mais bem-acabado e determinante do padrão, tanto estético quanto comercial, e que é demandado para a definição de uma tradição brasileira, ainda subsidiária daquela.

E, em relação ao modelo genérico, deve “considerar-se [...] o conjunto constituído pelo nome do género, o género como designação de origem, classificação [...], e por elementos textuais que lhe correspondem.” (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 116). Assim, um modelo se fixa a partir da replicação de seus elementos genéricos, que acabam por convencionar uma tradição, que se torna norma, e que através de sua propagação/repetição está sujeita a atualizações pelos que a seguem, visando adaptá-la aos novos modos de produção e necessidades do mercado cultural que vão surgindo. Portanto, o reconhecimento da adoção de um modelo genérico se dá através da reprodução de seus elementos mais característicos,

[...] ou seja, o reconhecimento, a aceitação do modelo (que vai traduzir-se por uma reescrita), a adaptação, mais ou menos total, do modelo, [que] pode suscitar uma imitação diferencial, a qual procede, de facto, da tensão entre o modelo aceite (reconhecido, utilizado) e o próprio sistema de referências do texto. Este sistema do texto não é aquilo que o fundamenta exclusivamente, como objecto poético singular, mas sim aquilo que o relaciona com o conjunto social, cultural de origem, tanto mais presente quanto é certo que o modelo estético está pleno desses elementos. Dá-se aquilo a que se poderá chamar uma *readaptação* ou nova contextualização ou ainda recontextualização. [...] (MACHADO; PAGEAUX, 2001, p. 117. Grifo dos autores.).

No modelo genérico da Broadway, por exemplo, temos elementos extremamente marcantes como: convenções específicas de passagem da fala ao canto; rima, durações de ritmo e métrica dos versos das músicas; etc. Tais elementos são facilmente reconhecidos pelos espectadores de maior experiência teatral, quando utilizados em peças de origem não norte-americana, como é o caso do 7. Todavia, no 7, todos os elementos utilizados estavam suscetíveis a estranhamento da maioria do público, pois eram inéditos (contemporaneamente) em uma criação no Brasil (visto que já tinham sido produzidas algumas adaptações de musicais da Broadway, inclusive por Möeller e Botelho), marcando o pioneirismo que a dupla de produtores promovia, vista a completa integração da música e suas funções dramáticas com o texto.

Todavia, podemos nos ressentir da ausência do registro completo dessas músicas em, por exemplo, um CD. Mercadologicamente, o CD ainda é, em muitos casos, considerado uma mídia privilegiada em que muitos musicais podem (sobre)viver, e a audição dessas trilhas sonoras, em muitos casos, “permitem a mistura de elementos como *voice-overs*, música e ruídos”, criando e sublinhando reações emocionais que “acentuam e dirigem as respostas do público a personagens e à ação” (HUTCHEON, 2011, p. 70), em analogia

com outros produtos intermediáticos com as radionovelas. Nestes termos, em um CD, com este tipo de natureza de registro, “música e os efeitos sonoros são acrescentados ao texto verbal para auxiliar a imaginação dos ouvintes”, pois “a partir da condução do diretor, os artistas – que, pode-se dizer, estão adaptando o roteiro – devem estabelecer o ritmo e o tempo, além de criar o engajamento psicológico/emocional com o público” (HUTCHEON, 2011, p. 72), é o que temos no caso do *Vingança* que ganhou registro em CD.

Mas, em ambos os casos, dispomos, hoje, de registros audiovisuais, presentes na plataforma YouTube. Isso torna-se relevante diante da disposição genérica da dramaturgia musical que, como já pontuamos, tem relação de dependência perceptível e inegável entre o CD (ou outro suporte midiático sonoro ou audiovisual) e o livro, que marcam um outro e diferenciado modo de apreensão da fábula. Por exemplo, as músicas no CD de *Vingança* nos guiam através do livro para a análise do enredo disposto como outra forma de intermedialidade possível que Anna Toledo nos presenteia. Além disso, podemos perceber como os recursos apresentados no livro (partitura, figurinos e fotos, além das próprias letras das músicas), podem mostrar para os leitores da obra, mesmo sem a disposição da peça ao vivo, a vida que o enredo tem e como as personagens se dispõem na história.

Mesmo que se observe, em tempos atuais, no Brasil, um processo de importação de espetáculos musicais, relacionáveis à cena estadunidense ou londrina, já há que se considerar o relevante número de produções no Rio de Janeiro e em São Paulo, sejam as importadas como réplicas, sejam os originais de musicais brasileiros – é este o caso sobre o qual estamos nos voltando. Mas, como afirma Neyde Veneziano, ainda pesa sobre este processo uma espécie de “velado preconceito” (2010, p. 61), o que implica em uma parca fortuna crítica desses musicais, o que se pretende, mediante os resultados das atividades de pesquisa desenvolvidas, ampliar. De novo, para o pesquisador de teatro e/ou música, se colocaria, no âmbito brasileiro, mais uma dificuldade de entrada: mesmo para quem possa assistir a estes espetáculos enquanto audiência, daí podendo apreender seu fator *performance*, não haveria acesso a materiais, como o libreto traduzido, ou, ainda, os registros sonoros – são pouquíssimas as montagens nacionais que lançam no mercado o CD: *Vingança* modifica esse quadro, ampliando, assim, a disposição analítica sobre materiais audiovisuais pouco convencionais, notadamente, na área de Letras, o que poderá apontar para importantes dimensões interpretativas.

Bibliografia

- FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. *O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros*. Tese (Doutorado). PUC – Rio de Janeiro. 2011.
- FREIRE, Vanda Bellard. *Rio de Janeiro, século XIX: cidade da ópera*. Rio de Janeiro: Garamond, 2013.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2011.
- MACHADO, Álvaro Manuel; PAGEAUX, Daniel-Henri. Morfologia literária. In: __. *Da literatura comparada à teoria da literatura*. 2. ed., revista e atualizada. Lisboa: Editorial Presença, 2001. p. 113-133.

- MACIEL, Diógenes André Vieira. As relações intermediárias e as formas dramático-musicais. In: FLORY, Alexandre; PASCOLATI, Sonia (Orgs.). *Teatro e Intermedialidade*. Maringá: EDUEM, 2015. p. 79-94.
- MÖELLER, Charles; BOTELHO, Claudio. 7 – *O musical*. Encarte Revista de Teatro, SBAT, Rio de Janeiro, n. 526, julho/agosto de 2011.
- MOTA, Marcus. A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais. *Música em contexto*, n. III, 2009, p. 53-60.
- MOTA, Marcus. Dramaturgia musical: problemas e perspectivas de um campo interartístico. III Seminário Nacional de Pesquisa em Música da UFG, Goiânia, Brasil. *Anais do...* Goiânia, 2003.
- PAVIS, Patrice. *O teatro no cruzamento de culturas*. Tradução de Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- PRADO, Décio de Almeida. *História concisa do teatro brasileiro: 1570-1908*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.
- RABETTI, Maria de Lourdes (Beti). *Teatro e comichades 2: modos de produção do teatro ligeiro carioca*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.
- RABETTI, Maria de Lourdes; MACIEL, Paulo M. C. Itinerário da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas. In: PARANHOS, Kátia R. (Org.). *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012. p. 59-80.
- RAJEWSKY, Irina O. Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (org.). *Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. p. 15-45.
- SHAKESPEARE, William. *Sonho de uma noite de verão*. São Paulo: Escala Educacional, 2005.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. Adaptação intercultural: em busca de um modelo analítico. *Significação*, São Paulo, ano 39, n. 38, 2012.
- SILVA, Marcel Vieira Barreto. *Adaptação intercultural: o caso de Shakespeare no cinema brasileiro*. Salvador: EDUFBA; Brasília: Compós, 2013.
- TOLEDO, Anna. *Vingança*. São Paulo: É Realizações, 2014.
- VENEZIANO, Neide. É brasileiro, já passou de americano. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 52-61, dez. 2010.