

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

### EM DEMANDA DOS MUSICAIS: CRUZAMENTOS ENTRE TEATRO E INTERMEDIALIDADE

Diógenes Maciel (UEPB)  
dio\_maciel@hotmail.com

RESUMO: Trata-se de uma reflexão em torno das formas dramático-musicais, com ênfase sobre aspectos históricos concernentes à importação de peças musicais, que põem em debate processos estéticos referentes às interrelações entre dramaturgia musical e intermedialidade, mediante uma compreensão ampliada de possibilidades de apreensão do extrato textual em diversos suportes nesse campo interartístico.

PALAVRAS-CHAVE: dramaturgia musical; teatro contemporâneo; intermedialidade

Partindo-se das novas demandas que envolvem os campos de estudo em torno do teatro na contemporaneidade, incluindo-se, nesse admirável conjunto, a descoberta de novos “objetos” dispostos ao pesquisador (como a própria noção de encenação ou, ainda, a relação do fenômeno teatral com as mídias, sejam as mais tradicionais ou as novas, decorrentes da era digital) até se chegar às múltiplas relações interartísticas possíveis dentro deste universo, propõe-se uma visada sobre as formas dramático-musicais com a perspectiva de ampliação da maneira de se ler os elementos do espetáculo teatral para além da perspectiva já dada, em que o texto dramático seja sempre o centro. Diante disso, se faz necessário entender que, mesmo assim, não há o banimento do “texto teatral desse espectro de discussão, mas sim entendê-lo como um elemento constitutivo com o qual se trama o fio da história” (Paranhos 2012: 09). Propõe-se, então, a possibilidade de se analisar algumas questões convergentes a tal paradigma mediante a compreensão de dados atuantes “dentro” e “fora” do próprio fenômeno, pois, como já afirmou Kátia Paranhos, esta visada mais ampla passa a compreender o “fato teatral como uma rede extensa e complexa de relações dinâmicas e plurais que transitam entre a semiologia, a história, a sociologia, a antropologia, a técnica e arte, a representação e a política” (Paranhos 2012: 10).

Neste artigo, volta-se a atenção para as formas dramático-musicais e para as diferentes possibilidades de apreensão de seu extrato textual em diferentes situações históricas e contextos de *performance*, com o intuito de compreender criticamente a forma dramatúrgica como inserida num campo interartístico, portanto, de forte cunho intermediático. O termo “dramático-musical” está sendo tomado das reflexões propostas por Mota (2009) em torno da ópera, que, em muitos liames, pode ser colocada em analogia com os muitos gêneros do teatro musicado em suas diversas formalizações históricas, na medida em que se encontram numa área de convergência do teatro, portanto, da cena/encenação; de um texto (enquanto extrato dramatúrgico) e da música, exigindo dos *performers* uma dimensão formativa que une atuação e canto. Ou seja, logo de entrada há que se considerar a presente discussão como tocante ao terreno das formas dramatúrgicas em que o diálogo falado não é o meio comunicacional privilegiado – como o seria na forma do drama cerrado –, mas, também, se junta ao diálogo cantado e ao recitativo, pois há que se considerar que, nos musicais de teatro, a “música já foi chamada de ‘incorporação do excesso’: quando os personagens que falam iniciam a canção, eles sugerem que a ‘a vida não pode ser contida em sua forma ordinária; é necessário ultrapassá-la em ritmo, som e movimento’” (Hutcheon 2011: 71). É assim que se torna acessório o diálogo falado e a parte musical assume seu papel de poderoso componente, tanto dramático quanto épico-narrativo, a depender da obra em análise.

Neste cadinho ainda se cruzaria um questionamento oriundo da importância comercial de tais formas teatrais, todavia, buscando atingir, para além das regras de mercado, produção e consumo, uma reflexão mais ampla e que ultrapasse as concepções preconcebidas. Tais discursos, muitas vezes vazados na recepção crítica especializada de peças musicais, os quais, na maior parte das vezes, ainda desconsideram o gosto do público e toda a força criativa movida em espetáculos capazes de atingir uma audiência enorme, pelo apelo a uma encenação grandiosa em seus recursos, mas, principalmente, pela articulação criativa entre teatro e música.

A presença de formas dramático-musicais na cena brasileira não é de maneira alguma recente, bastando remeter-se às formas do teatro ligeiro e musicado da segunda metade do século XIX, que aportaram no Rio de Janeiro do Segundo Reinado via relações de importação cultural com a França – caso da opereta, da revista de ano e da mágica. Entretanto, mesmo na forma contemporânea do musical, tal ordem de espetáculos acaba sendo tida como objeto de reflexão (ou mesmo de apreciação e consumo) não adequado para quem queira ser tomado como um pesquisador sério, na área de dramaturgia/teatro, o que, segundo relações de espelhamento, ainda pode responder a muito do que se falou das operetas ou das revistas no *fin de siècle* e, depois, na primeira metade do século XX.

Para corroborar esta afirmativa, deve-se considerar, por exemplo, a argumentação empreendida por Neyde Veneziano (2010), importante pesquisadora do teatro de revista, quando ela reflete sobre este preconceito histórico no conjunto dos setores críticos no Brasil, do qual inclusive ela mesma foi vítima quando de sua incursão ao mundo revisteiro. Sobre esta perspectiva em negativo e situando a chegada ao

Rio de Janeiro do gênero alegre, nos idos da década de 1850, sempre mal visto pelos intelectuais, mas sempre bem recebido pelo público, a pesquisadora anota:

O preconceito vinha de longe. Basta lembrarmos um verso de Arthur Azevedo que, na revista *A fantasia*, afirmava: “Há muita arte na Revista Brasileira”. O teatro brasileiro musical era, na época, chamado *gênero alegre*. Naquele início, a luta pelo contra o preconceito era manifestada nos textos teatrais. Cansados de serem atacados pela crítica, os autores inventavam, amiúde, quadros metalinguísticos reivindicando o direito ao reconhecimento. 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: 54)

É assim que, até hoje, nos movimentos perceptíveis da história interna do teatro no Brasil, o número de espectadores desse gênero desafia o entendimento problemático da relação entre espectadores e espetáculos em contexto nacional, dando pistas de uma situação demasiadamente complexa e que põe os críticos em estado de silêncio, na maior parte das vezes, sob o pretexto de que o teatro “comercial” teria um público menos qualificado e, por isso, um tipo de produção também menos qualificada esteticamente. E esse seria um debate com longa duração, no qual teriam que ser levados em conta também critérios de recepção que nunca comparecem como argumentos válidos nas histórias do teatro no Brasil.

Além desse primeiro entrave, ainda há questões de fundo histórico-estético, pois estudar as formas dramático-musicais impõe ao pesquisador uma série de dificuldades, pois tal tipo de análise implica um conhecimento sobre o qual convergem “atividades representacionais e discussões teórico-metodológicas que inserem obras e autores em uma amplitude de questões musicológicas, históricas e estéticas”, pois, como já é bastante discutido, “perspectivas puramente musicais ou puramente literárias dispõem visões parciais e limitadoras da questão” (Mota 2003: 1).

Tomando-se, por exemplo, o desenvolvimento de um gênero como a opereta, no século XIX e em terras brasileiras, como caso para estudo, as dificuldades se ampliam: haveria inicialmente a necessidade de se mapear fontes (a memória deste gênero) em acervos especializados da área de música e de teatro, como já pontuaram Maria de Lourdes Rabetti e Paulo M. C. Maciel (2012) – e já se sabe que essa presença é realmente significativa –, concluindo que, ao termo dessa primeira etapa, o pesquisador ainda lidaria com um conjunto de materiais evidentemente heterogêneo: librettos e partituras impressos, manuscritos e datilografados, trazendo importantes informações sobre elenco, instrumentação, croquis e desenhos de cena, ricos para a recuperação de algo aproximado à materialidade performativa, mas, ainda, pouco acessível para um pesquisador da área de teatro que não possua conhecimentos que o habilitem a ler uma notação musical, prendendo-o, então, à dimensão, de certo modo, restritiva do libretto.

A partir do estudo proposto pelos pesquisadores acima citados, buscou-se ultrapassar uma visão, já bastante cristalizada, que tomava como horizonte da opereta apenas os conceitos de criatividade e originalidade dentro dos liames do teatro ou da teatralidade. Torna-se, então, urgente rever aspectos deste gênero, sempre tido como esteticamente menor, mediante uma perspectiva contrária à tradicional, que negligencia a interação entre diferentes interfaces artísticas, capazes de interferir nos estudos da área de música, de dramaturgia ou mesmo na historiografia do teatro brasileiro, ao se tomar

partitura e libretto como fontes históricas isoladas, conforme se interesse pelo teatro ou pela música. Entretanto, a pesquisa confirmou a interdependência de ambos como constitutiva do gênero e a necessidade de identificar as formas desse diálogo, sobretudo nos casos de “abrasileiramento” de títulos de librettos com relação às partituras de sua composição “original”. (Rabetti; Maciel 2012: 66)

Dessa maneira, contrastando com a presença marginal desse gênero nos estudos críticos e na historiografia, constatou-se a intensa quantidade de registros bibliográficos, marcando o desencontro já referido entre o sucesso popular e a atitude de reserva dos, assim chamados, setores intelectuais, que acabam por deixar em uma espécie de vácuo este capítulo importante da formação do teatro brasileiro em detrimento de discursos críticos preocupados com a rigidez dos gêneros dramáticos mais tradicionais que, apenas aparentemente, atuavam afinados aos pressupostos romântico-nacionalistas. Diz-se apenas aparentemente, pois o que seria mais romântico, em termos brasileiros, do que a discussão sobre a “permeabilidade e a permutabilidade que caracterizariam a produção do gênero [opereta]” (Rabetti; Maciel 2012: 68) pondo em crise noções nada estáveis como aquelas circunscritas aos diálogos entre nacional e importado?

Portanto, compreende-se, tendo em tela o que se discutiu acima, que as formas dramático-musicais devem ser tomadas como eminentemente intermediárias, pois elas se constituem via um processo de combinação de mídias, em que se verifica uma “constelação midiática que constitui um produto de mídia, isto é, o resultado ou o próprio processo de combinar, pelo menos, duas mídias convencionalmente distintas ou, mais exatamente, duas formas midiáticas de articulação” (Rajewsky 2012: 24).

Seria este, então, o caso da ópera e, aqui, também se pode tomar todo um universo em que, num palco, personagens atuam mediante a articulação de diferentes formas midiáticas, como música e dramaturgia, cada uma em sua própria materialidade e que, pela sua combinação, apontam para um produto de mídias com especificidades novas: a própria junção intrínseca que se dá em uma situação performativa. Daí entender-se que mesmo havendo uma dimensão que é estritamente dramática nos musicais, notadamente no que se refere aos seus aspectos verbais (o libretto), ela está intrinsecamente combinada aos 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, sobre o qual atua,

conforme Mota (2003), um fator *performance* quando de sua disposição para uma audiência, via encenação, por exemplo, visto que:

opções de organização e estruturação do que vai ser mostrado não são completas ou totalmente justificadas e adotadas por escolhas formais de composição. Há uma interação entre escolhas formais e decisões realizacionais. A disposição e duração de partes, de eventos, de cenas, de atos dentro de uma peça dramático-musical expõe uma inteligibilidade que não se baseia apenas na abstração do controle técnico do material. Tanto que na exposição desse material haverá correções que a realização impõe sobre a composição. (Mota 2003: 2)

Por isso, diante do material já disponível à pesquisa em torno da opereta, o pesquisador ainda esbarraria na ausência desse fator *performance*, sequer apreensível por registros sonoros capazes de aproximar uma audiência contemporânea da dimensão performativa desses librettos e partituras, que poderiam repousar em gravações (em CDs) que, dentro também dos seus limites, ao menos indicariam este diálogo indissociável entre música e texto – o que, no caso das obras brasileiras, não ocorre. Obviamente, ainda restaria a não percepção da encenação teatral, também outra mídia que, portanto, permaneceria com um elemento faltante, dada a completa ausência de remontagens do repertório musical do século XIX, mas sempre possível de ser construída *in absentia*, naquele palco imaginário dentro da cabeça, processo este que já implicaria uma midiaticização, o que, conforme André Gaudreault e Philippe Marion (2012), possibilitaria uma comunicação efetiva da fábula. Essa ausência de registros em *performance* da opereta é algo bastante distinto da tradição operística canônica, cujo universo midiático associado, de tão amplo e capaz de mediar diferentes recepções, possibilita o acesso, muitas vezes exclusivo a um dado repertório e por parte de um dado público, apenas mediante suas inúmeras gravações sonoras comercializadas em CDs ou em gravações para *home video*.

O caso a que se propõe também problematizar aqui, tem se inscrito em novos limites, não menos interessantes a um pesquisador. Mesmo que se observe, em tempos atuais no Brasil, um processo de importação de espetáculos musicais, relacionáveis à cena estadunidense ou londrina, tal questão avulta ao se considerar o relevante número de produções no Rio de Janeiro e em São Paulo, sejam as importadas como réplicas, seja o ainda incipiente surgimento de musicais brasileiros. Historicamente, há que se considerar um marco definitivo para este novo momento do teatro musicado no Brasil: a montagem, em São Paulo, no ano de 1999, de *Rent*, do compositor Jonathan Larson, estreado na Broadway em 1996, com enorme sucesso. De novo, como nas operetas, traduziu-se o libretto para o português, em busca de se travar comunicação efetiva com o público. De lá pra cá, também começaram a ganhar notoriedade e a chamar atenção, inclusive de importantes setores produtivos estrangeiros, espetáculos nacionais (em termos de libretto, música e encenação) como o 7, da profícua dupla Charles Möeller e Claudio Botelho, dois nomes que já gravaram definitivamente sua marca na história das formas dramático-musicais no Brasil. Mas,

como afirma a mesma Neyde Veneziano (2010: 61), ainda pesa sobre este processo uma espécie de “velado preconceito”.

Seria importante destacar que, ao contrário do teatro mais afeito às tradições cômicas como as revistas ou as próprias operetas, tais espetáculos, na contemporaneidade, acabam se voltando para uma espécie de “melodrama musical, que é a base textual da ópera contemporânea” (Veneziano 2010: 60), abarcando temas mais severos: seria o caso de lembrar, por exemplo, questões que se viram representadas em palcos brasileiros, via este processo de importação, como a discussão sobre temas polêmicos como a AIDS (em *Rent*), aspectos em torno de conflitos étnicos e mestiçagem à margem da guerra do Vietnã (em *Miss Saigon*, de Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil, de 1989, e estreado no Brasil em 2007) ou, mais recentemente, a relação com tratamentos medicamentosos e seus impactos sobre a dinâmica familiar de uma personagem com transtorno bipolar (em *Quase normal – Next to normal*, de Brian Yorkey e Tom Kitt, de 2008, estreado no Brasil em 2012) e, ainda, o debate em torno da sexualidade adolescente (em *O despertar da primavera – Spring Awakening*, de Duncan Sheik e Steven Sater, de 2006, no Brasil em 2010). Para estes casos, não é possível desprezar as determinantes do mercado cultural, que dizem muito do processo estético destas formas teatrais, associadas ao *mainstream*, e que, em meio a tais forças produtivas, acabam sendo tomadas como um rico negócio de cultura de massa, não querendo dizer que não haja qualidade neste campo. Não haveria como não lembrar que alguns desses textos ganharam o prestigiado prêmio Pulitzer, na categoria “drama” como *Rent*, de Jonathan Larson, em 1996, e *Next to Normal*, de Tom Kitt e Brian Yorkey, em 2010.

De novo, para o pesquisador de teatro e/ou música, se colocaria, no âmbito brasileiro, 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 libretto traduzido, ou, ainda, os registros sonoros – são pouquíssimas as montagens nacionais que lançam no mercado o CD –, visto ser um terreno em que os direitos autorais são de tal maneira protegidos que quase inviabilizam qualquer tipo de trabalho. Isso é bastante diferente quando se volta, por exemplo, o olhar para o cenário estadunidense: lá o mercado fonográfico e editorial publica com bastante vulto tanto os CDs contendo a trilha sonora, quanto os librettos e partituras, e, em casos muito específicos, ainda podemos ter acesso a registros em vídeo de situações de *performance*, pelos quais acessaríamos dados da encenação.

Pense-se, agora, em um caso específico, diante do anúncio da nova montagem, a ser estreada em 2014 – houve uma primeira montagem brasileira em 1972, tendo como versionista Vinicius de Moraes –, do *Jesus Christ Superstar*, no Brasil, com o intuito de iluminar mais um aspecto. JCS surgiu primeiramente como um álbum duplo, lançado em 1970, que galgou um amplo sucesso de vendas, por isso, antes de tudo, deve ser compreendido como uma *rock opera*, “encarnada” em disco. Este álbum, hoje em dia, é referido como um *concept album*, ou seja, um álbum conceitual o que, no universo mais amplo dos musicais, é uma estratégia utilizada para “testar” a recepção do público em relação a um projeto novo, sem maiores riscos financeiros con-

cernentes às regras deste intrincado mercado de produção cultural, sempre envolvendo grandes quantias de investimento. A denominação *rock opera*, conforme Warfield (2002) discute, foi apresentada de maneira consistente por John Rockwell, para quem *rock opera* ou *rock musical* são variantes de um gênero em que o “idioma musical” é o *rock and roll*. No caso de JCS, é notável o fato de que os compositores (Andrew Lloyd Webber e Tim Rice, respectivamente música e letras) não utilizam alternância entre fala-falada e fala-cantada, mantendo, então, a estrutura muito mais próxima da ópera, em que as personagens apenas cantam ou usam do recitativo acompanhado por melodia – portanto, ouvir a este disco implica acessar a totalidade da junção entre partitura e libretto, portanto, também da fábula em estágio de representação.

Após o lançamento do *concept album* no mercado fonográfico, houve uma série de concertos ao vivo, sem encenação, nos Estados Unidos, que atraíram grande público. Só assim, devidamente testado e aprovado, em 1971, estreou na Broadway uma primeira montagem para os palcos, dirigida por Tom O’Horgan, que havia se destacado com o sucesso de sua visão de *Hair*, quando de sua estreia no circuito Broadway, em 1968, marcando uma terceira etapa de midiaticização desta obra: do disco ao concerto e, depois, a montagem teatral. A montagem do JCS, portanto, seguia já uma esteira de sucesso, muito alicerçada na força do álbum:

With over two million copies of its double album sold long before its stage production opened, *Jesus Christ Superstar* (music by Andrew Lloyd Webber, lyrics by Tim Rice) abandoned the usual Broadway marketing model, in which tickets sales were the primary source of revenue and recordings only souvenirs, and instead followed the practice of pop music, in which live performances promoted recordings. [...]

The New York production was a note-for-note rendition of the album and included all the elements of progressive rock. The heart of the show’s sound is a six-piece rock ensemble, frequently augmented by a small orchestra on the recording or by synthesizers and a few horns in the theatre. (Warfield 2002: 237-238)

Mesmo assim, esta montagem acabou envolvida em tantas controvérsias, muitas delas ocasionadas pelas opções do diretor em suas soluções cênicas, que acabou sendo praticamente rejeitada pelos compositores, mesmo tendo permanecido em cartaz até 1973, sendo apresentada em mais de setecentas récitas, abrindo caminho para outras produções ao redor do mundo inteiro, o que, como se pode depreender, demonstra a força empática do tema (enlaçado à tradicional representação dos sete últimos dias da vida de Jesus Cristo), da abordagem eleita (o contraponto ao evangelho canônico, pelo ponto de vista de Judas) e, obviamente, da música. Foi neste mesmo ano que estreou o filme, adaptando JCS para as telas de cinema, sob a direção de Norman Jewison. No encarte do CD, contendo a trilha sonora do filme, há um pequeno texto que contextualiza esta nova “encarnação” do musical, após todos os palcos por onde ele também passara, afirmando o que segue:

But it is as a motion picture that the nearly unlimited potential of the score and concept has been most realized: ‘Jesus Christ Superstar’ transcends the boundaries of both set and stages to become a statement of historical and contemporary significance. And now, once again, it is an album – the original soundtrack recording of the Norman Jewison film of ‘Jesus Christ Superstar’. [...] Whatever the medium in which it is interpreted, the essence of ‘Jesus Christ Superstar’ is the music – that is poignant, dramatic, startling in its intensity, and timeless in its statement as conducted by André Previn. And now the visual translation of that score has added yet another dimension to a composition that is brilliant, innovative, sometimes controversial and always enduring. (JCS 1998 [1973])

É interessante considerar a afirmativa de que, na adaptação cinematográfica, aquilo o que estava em potência no álbum poderia ser concretizado plenamente. E, certamente, a referência articula justamente a relação entre os modos de apresentação da “narrativa”, que se adequaria plenamente a uma mídia como o cinema, incluindo, ainda, uma consideração sobre a relação com o que se tinha visto apresentado nos palcos. Mas ainda se consideram os trânsitos: do disco para o palco, depois para a tela e, novamente, para um disco. Como se esta mídia fosse o porto seguro onde o JCS deveria sempre aportar – e, realmente, são quase incontáveis as suas gravações em disco, nestes últimos quarenta anos –, visto a qualidade de sua partitura musical, que permanece como guia, independentemente da mídia para a qual é “traduzida”. Tanto que o filme é tratado, antes de qualquer coisa, pelo articulista, como “tradução visual” de uma partitura. Mas, obviamente, esta partitura contém uma história a ser “contada”, ou posta em ação, mediante o diálogo cantado e distribuído entre personagens, e que, no cinema, pode ser “mostrada”, tal qual também num palco. Haveria, segundo aquele raciocínio, uma primazia da dimensão musical sobre todas as outras, o que deslocaria o sentido intermediático da forma dramático-musical. Para além desta hierarquização, que é pouco produtiva, o que não se pode esquecer é que esta obra, ao se definir, desde sempre, como uma *rock opera*, insere-se, automaticamente, no terreno das formas dramático-musicais, incluindo a citação clara a uma de suas formas mais prestigiadas, a ópera.

A hipótese é que se pode ampliar a compreensão dos aspectos textuais – notadamente no que se refere ao pleno entendimento de uma fábula –, aos quais se chama, *stricto sensu*, de dramatúrgicos, em seus limites de isolamento em uma dada mídia, por exemplo, um CD, como também se faz convencionalmente com a leitura de um livro onde se imprime um texto. Sendo que, no CD, começam a aparecer sinais, tímidos e incompletos, de uma dada performance, que se apaga e se esconde, notadamente em seus aspectos visuais, presa que está a esta mídia, pela qual apenas se pode acessar a banda sonora e a textualidade, o que, neste jogo, expõe, pela ausência, certo aspecto da própria natureza da dramaturgia musical, sempre unindo textualidade e performance audiovisual. E este entendimento de que apenas uma parte será analisada e interpretada, como se fosse autofechada, mesmo crivado de limites, poderia ser tomado com um argumento que repercuta a tradicional desvinculação do texto

dramatúrgico de sua situação performativa, o fenômeno teatral propriamente dito – dando-lhe autonomia. Não é que se compartilhe desta visada, dada a situação dos estudos atuais, muitos em busca de encontrar os pontos de intersecção entre texto e cena, a partir das mais diversas maneiras de conceber seja o texto, seja uma sua encenação. Tanto o é que Linda Hutcheon (2011: 68) também já apontou:

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.

Mas esta proposição, de certo modo, poderia levar a outra questão: se é possível analisar e interpretar, isoladamente, um texto de dramaturgia tradicional, por que não se poderia, também, analisar e interpretar um texto de dramaturgia cantada? Haveria diferença entre os dois para além do que se aponta acima? Não se pretende, neste artigo, ter uma resposta pronta e acabada, mas deve-se ter às claras que ao se debruçar sobre dadas dinâmicas de apreensão de uma textualidade, inserida num campo interartístico, há que se compreender que as mídias estão em contato, com especial ênfase sobre as relações intermediáticas, relacionáveis aos suportes que mediam um dado modo de interação com um dado receptor/leitor, notadamente no que tange à apreensão/compreensão de uma fábula, ou seja, não é meramente ouvir uma música em um CD, mas compreender, pela audição/leitura de um libretto performático, uma fábula.

Considera-se este pressuposto válido – o de que é viável analisar a dramaturgia, *stricto sensu*, de um musical – na medida em que se torna possível um contato com a dramaturgia musical performada numa trilha sonora fixada em CDs, como também em diversos outros suportes e/ou possibilidades, que compreendem, por exemplo, os chamados *bootlegs* – nome 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, nos contextos e períodos históricos mais distintos. É interessante lembrar que, no caso de musicais que surgem primeiro como um *concept album*, este é anterior a qualquer montagem e, em um álbum desta natureza, os aspectos dramatúrgicos já estão dados, mesmo que nas situações de performance e/ou no contato com uma audiência, as dinâmicas da cena ampliem, modifiquem, construam novas estruturas de sentido.

Daí, como se observou anteriormente, o CD ainda ser, em muitos casos, considerado um meio privilegiado em que muitos musicais podem (sobre)viver, pois, nas mídias performativas, de natureza audiovisual, mesmo que a ênfase recaia mais sobre o visual, o auditivo também tem suma importância: e, conforme se propõe, as trilhas sonoras em separado “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: 70). Nestes termos, um CD, com este tipo de natureza de registro auditivo, pode ser aproximado de outro tipo de obra, que são as peças radiofônicas, em que a “música e os efeitos sonoros são acrescentados ao texto verbal para auxiliar a imaginação dos ouvintes”, pois, como em outras mídias performativas, “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: 72).

A esta altura, é impossível não se lembrar de versões *in concert* de musicais, em que, mesmo com o uso de alguns elementos de cena, como figurinos e iluminação, o que temos é algo muito mais próximo de uma execução de show do que, propriamente, de uma encenação completa, mesmo que não se dispense, no trabalho dos intérpretes, todas as intenções que, neste caso, sobrecarregam o aspecto auditivo pelo apelo a certa gama de visualidade. Situações como esta se tornam ainda mais radicais, e daí a aproximação com a peça de rádio, quando podemos observar, também, sua difusão em rádios, como é bastante comum na BBC, de Londres. Mas, sempre, o que salta é aquilo o que pode encantar aos ouvidos e que, por eles, conduz a relação de um receptor com uma história que se canta.

#### OBRAS CITADAS

GAUDREAU, André & Philippe Marion. “Transescritura e midiática narrativa: questões de intermidialidade”. Thaïs Flores Nogueira Diniz, org. *Intermidialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 107-128.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da adaptação*. Tradução de André Cechinel. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2011.

JESUS CHRIST SUPERSTAR. The original motion picture soundtrack. Andrew Lloyd Webber e Tim Rice. Diversos intérpretes. Regente: André Previn. Universal City, CA: MCA Records: 1998 [1973]. 2 CDs.

MOTA, Marcus. “A realização de óperas como campo interartístico: dramaturgia, performance e interpretação de ficções audiovisuais”. *Música em contexto* 3 (2009): 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. Disponível em: <[www.marcusmota.com.br](http://www.marcusmota.com.br)>

PARANHOS, Kátia R., org. *História, teatro e política*. São Paulo: Boitempo, 2012.

RABETTI, Maria de Lourdes & Paulo M. C. Maciel. “Itinerário da opereta: do mapeamento de acervos a uma antologia das fontes selecionadas”. Kátia R. Paranhos, org. *História, Teatro e Política*. São Paulo: Boitempo, 2012. 59-80.

RAJEWSKY, Irina O. “Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade”. Thaís Flores Nogueira Diniz, org. *Intermedialidade e Estudos Interartes: Desafios da Arte Contemporânea*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012. 15-45.

VENEZIANO, Neide. “É brasileiro, já passou de americano”. *Revista Poiésis* 16 (dez. 2010): 52-61.

WARFIELD, Scott. “From Hair to Rent: is ‘rock’ a four-letter word on Broadway?” William A. Everett & Paul R. Laird, orgs. *The Cambridge Companion to the Musical*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. 231-245.

#### THE QUEST FOR MUSICALS: CROSSES BETWEEN THEATER AND INTERMEDIALITY

ABSTRACT: This is a reflection on the dramatic and musical forms, with emphasis on historical aspects related to the import of musical pieces, put in debate aesthetic processes concerning the inter-relationship between musical dramaturgy and intermediality, through an expanded understanding of possibilities of textual apprehension in various interartistic supports.

KEYWORDS: musical dramaturgy, contemporary theater; intermediality

Recebido em 1 de novembro de 2013; aprovado em 30 de novembro de 2013.