



INTERMIDIALIDADE E ADAPTAÇÃO INTERCULTURAL NO MUSICAL 7, DE MÖELLER E BOTELHO

Filipe Moura Galdino

sccplal@outlook.com

Literatura Comparada - Diógenes Maciel

RESUMO: Neste subprojeto, o foco do estudo se volta a um espetáculo musical em particular: 7, de Charles Möeller e Claudio Botelho, com fins de análise-interpretação e com o objetivo de descrever o, assim chamado, *modelo genérico* a que ele está submetido: a saber, o modelo genérico estadunidense, derivativo da Broadway (que, atualmente, é hegemônico e dominante). A partir da relação do texto do 7 com este modelo genérico estrangeiro e com um conjunto de contos tradicionais europeus, relevantes à tessitura do enredo, outra questão será abordada: aquela que se volta à discussão em torno da adaptação intercultural, buscando-se entender como uma *cultura-fonte* está representada em um objeto cultural de uma *cultura-alvo*, mediante um processo de relação intercultural. Outro ponto importante de nossa pesquisa é a sua vinculação ao campo teórico da *intermedialidade*, marcado pela relação entre mídias variadas (texto e encenação; texto e música, etc.), o que implica na metodologia da pesquisa da relação entre dramaturgia/teatro.

Palavras-chave: Adaptação intercultural. Intermidialidade. Modelo genérico.

1. INTRODUÇÃO

Temos estudado o musical 7, de autoria de Charles Möeller e Claudio Botelho, no campo das formas dramático-musicais – ou seja, aquelas 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 –, com vistas à definição teórica e crítica do *modelo genérico* do musical brasileiro – podendo ser definido, conforme Machado e Pageaux (2001), historicamente, com um processo pelo qual um texto (ou série de textos) torna-se um modelo pela fixação de elementos genéricos, como os descritos acima, 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. Tudo isso nos encaminha à 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. Para tal discussão, não se pode esquecer a importância comercial do musical na cena contemporânea brasileira, em meio às regras de mercado, produção e consumo nas quais ele se insere.

O espetáculo dramático-musical 7 é, 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,¹ rendeu apreciações muito positivas da

¹ O elenco de estreia era o que segue: Alessandra Maestrini – Amélia; Alessandra Verney – Bianca; Eliana Pittman – Rosa; Gottsha / Janaina Azevedo / Renata Celidonio – Elvira; Ida Gomes / Myrian Thirza / Suzane Faini – Sra. A; Marya Bravo / Ivana Domenico – Madalena; Rogéria – Odete; Zezé Motta – Carmem; Tatih



crítica e vários prêmios importantes para a dupla de autores (como o Prêmio Shell, em 2007 e o prêmio ATPR, em 2008), todavia, sua importância se centra no fato de que ele foi a primeira composição de um musical inédito, naquele momento, sendo o primeiro inteiramente autoral de Charles Möeller e Claudio Botelho, uma importante dupla de produtores.

Entretanto, para uma melhor contextualização da discussão que vamos empreender, é preciso, também, entender o contexto de influências e, conseqüentemente, da tradição em que ele está inserido. Primeiramente, é necessário notar a enorme associação entre as narrativas tradicionais dos irmãos Grimm e a trama desta peça. Em um primeiro contato já percebemos que a história de “Branca de Neve e os sete anões” corre paralelamente ao enredo do 7, e mostra-se como sendo uma das grandes inspirações dos autores. Mas, não apenas esse conto tradicional dos Irmãos Grimm: há, ainda, aspectos perceptíveis nesse espetáculo de outros contos, o que aponta, também, para algo que poderemos abordar mais à frente: a adaptação intercultural.

2. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA/REVISÃO DE LITERATURA

Möeller e Botelho acompanham a *tradição* do musical importado em sua produção teatral e seguem o modelo genérico estadunidense, predominante no conjunto de espetáculos apresentados na Broadway, que é o que se tem como mais bem acabado e determinante do padrão, tanto estético quanto comercial. *Tradição e modelo genérico* são, nesse caso, elementos fortemente relacionados, daí necessitamos ter em mente uma boa conceituação sobre eles para compreender melhor as reflexões feitas aqui. Sobre tradição podemos refletir que é uma

[...] espécie de transmissão da tocha entre corredores, que assegura no tempo o movimento conjunto, definindo os lineamentos de um todo. [...] transmissão de algo entre os homens, e o conjunto de elementos transmitidos, formando padrões que se impõem ao pensamento ou ao comportamento, e aos quais somos obrigados a nos referir para aceitar ou rejeitar. (CANDIDO, 2006, p.24).

E, em relação ao modelo genérico, deve “considerar-se [...] o conjunto constituído pelo nome do gênero, o gênero 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 através de sua propagação/repetição está sujeita a atualizações pelos que a seguem, visando adaptá-la aos novos modos de produção e mercado cultural que vão surgindo. Portanto, o reconhecimento da adoção de um modelo genérico se dá através da reprodução de seus elementos mais característicos.

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 100% deles 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 desde 1997 no Brasil), marcando o pioneirismo que a dupla de produtores promovia. Sobre esse musical, Folegatti aponta que desde “o período do teatro musical engajado que não se criava uma peça com todos os seus elementos inéditos, principalmente os musicais.” (FOLEGATTI, 2011, p. 163).

Como sabemos, conforme os estudos de Décio de Almeida Prado (1999), 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: temos sempre seguido as tendências advindas de culturas tidas como “melhores”, pois, desde a inauguração do Alcazar Lírico, em 1859, no Rio de Janeiro, autores como Francisco Correia Vasques parodiavam espetáculos que faziam sucesso no exterior, assim, o público brasileiro acostumou-se a apreciar bem mais aquilo que vinha de fora do que o que era produzido no Brasil.

Esta relação de transmissão do adventício para autóctone é expressa por Patrice Pavis, como sendo semelhante a uma ampulheta, vejamos:

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)

Linda Hutcheon (2006) também nos traz grande contribuição para entendermos melhor a adaptação em suas peculiaridades. A autora esquematiza esse processo em três perspectivas que devem estar relacionadas: a primeira diz que uma adaptação é “uma transposição extensiva e anunciada de uma ou mais obras em particular” (HUTCHEON, 2006, p. 7), ou seja, a transposição de elementos da obra é declarada e precisa ser tratada como o primeiro pressuposto. Na segunda perspectiva, vemos adaptação como uma criação, que “sempre envolve (re)interpretação e, em seguida, (re)criação; isso tem sido chamado ora apropriação ou salvação, dependendo da sua perspectiva” (HUTCHEON, 2006, p. 8), então, o autor da adaptação tem autonomia de utilizar a obra que será adaptada de acordo com suas intenções particulares. Por último, temos a noção de que “experimentamos as adaptações (como adaptações) como palimpsestos através da nossa memória de outras obras que ressoam através da repetição com variação” (HUTCHEON, 2006, p. 8), isto é, faz-se necessário experimentar a obra primária, antes ou depois da derivada, para melhor assimilação e apreciação.



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, afinal, grande parte da sociedade considera que espetáculos teatrais são nada mais que entretenimento, e, assim, se não entretêm o público, estão fadados ao fracasso. Sobre a influência do público na criação das peças por parte do autor, pode-se constatar que:

A obra só está acabada na medida em que repercute e atua sobre um contexto, havendo, pois, uma estreita ligação entre a fatura e a recepção, do público e da crítica. Assim, a obra é mediadora entre autor e público [autor – obra – público], mas, também, o público é mediador entre autor e obra [autor – público – obra]. (MACIEL, 2014, p.18-19)

Essa relação faz com que o autor “molde-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 deslumbravam a quem assistia, principalmente considerando as especificidades dos três grandes gêneros (revista de ano, mágica e opereta) do chamado teatro “popular” da época, os 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, mesmo também produzindo peças de outros gêneros, 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 platéia. 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).

Atualmente temos, em termos de musicais, a Broadway como referência, e, inevitavelmente, se segue aquilo que tem propriedade para adquirir maior simpatia e aceitação do público, justificando a adoção do modelo genérico formal da Broadway e a relação temática dos contos dos irmãos Grimm e de outros grandes autores na construção do espetáculo 7.

3. METODOLOGIA

Mesmo ganhando diversos prêmios, sendo bem elogiado pela crítica e satisfazendo as aspirações que os autores tinham da peça, o 7 teve complicação em conseguir levar um público novo ao teatro, já que foi um trabalho de pioneirismo por parte da dupla (como indicamos anteriormente).

Precisamos, então, analisar o



porquê de o espetáculo ter sido considerado um sucesso artístico, observando o que se passa no enredo da peça e toda a profunda significação por trás dele, como também aspectos de sua encenação, que é possível de ser recuperada por fotos e por registros videográficos.

A grandiosidade artística do 7 é evidente e, sem um conhecimento prévio, deduzir-se-ia que há um vasto conteúdo sobre a peça em várias mídias e que esses materiais diversos que preservem o espetáculo estariam bastante acessíveis, mas não é bem o que acontece. Entramos, então, em um assunto de relevantíssima discussão: a *intermedialidade*. Podemos entender *intermedialidade* como sendo conexão ou contato entre mídias.

Quando peças saem de cartaz, muitas vezes, não elas têm registros consistentes, oficiais, e intencionais como em outras tradições artísticas. Daí surgiu a necessidade da formação 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. 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 (2007), já tínhamos o recurso da internet como algo amadurecido, e isso ajudou bastante a termos algum material relevante e que propiciasse uma análise mais bem fundamentada, como o espetáculo na íntegra à disposição no Youtube, o que, sem dúvidas, não consegue substituir a experiência de vivenciar a peça ao vivo na condição de espectador e em uma estrutura física de teatro, mas que se deve considerar um grande privilégio, visto que apenas o contato com o texto escrito do espetáculo seria altamente restritivo, pois o teatro musicado é algo eminentemente intermediário, 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).

As partituras de um espetáculo são importantíssimas dentro dos musicais, precisando ser muito bem elaboradas, pois, geralmente, são as músicas que marcam o público, as músicas que têm um encanto diferente e são um dos aspectos privilegiados deste tipo de dramaturgia, pois que 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” (FOLEGATTI, 2011, p. 164).

4. RESULTADOS PROVISÓRIOS

A adaptação intercultural, que marca nossa história teatral, é perceptível também no 7, pois podemos enxergar a peça como uma adaptação da história 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.² Entretanto, não basta sabermos que há relação entre elementos textuais do conto da

² Vemos também relações óbvias com o conto “Rapunzel” e “Cinderela” dos mesmos autores. Há que se considerar, todavia, que, para “Cinderela”, existem duas versões: a dos irmãos Grimm e a de Charles Perrault, sendo a segunda mais aceita, por ter uma roupagem mais infantil. Também poderíamos apontar as relações possíveis deste musical, no que se refere ao entrelaçamento de elementos de contos tradicionais, com o que já



Branca de Neve e o 7, “é preciso [...] acima de tudo, compreender a sua inserção nos contextos e culturas, bem como analisar a produção cultural que resulta desses deslocamentos imprevistos” (PAVIS, 2008, p. 2). Ou seja, necessita-se entender o que temos de adaptado, no sentido cultural, em relação às duas obras e em que isso implica – essa é uma etapa da discussão que será aprofundada na próxima etapa da pesquisa e pela qual chegaremos a novos resultados, mais sólidos, no próximo relatório.

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 (como vimos ao refletir sobre o conceito de tradição) e abre possibilidades para uma modernização do que está ficando descontextualizado. 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 – ou seja, é aqui que chegamos, justamente, na necessidade de se fundamentar melhor a discussão em torno da adaptação intercultural, também para a próxima etapa da pesquisa.

Como já comentamos, há alguns aspectos das fábulas tradicionais que são preservados, mesmo não fazendo sentido (para uma visão estritamente mimética) num país como o Brasil (como cenas do espetáculo em que se neva no Rio de Janeiro ou como quando o autor indica no texto da peça 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 não se têm a responsabilidade de manter uma lógica “perfeita” ou uma “aparência de verossimilhança”: vale muito mais qualificar esteticamente e imagetivamente o espetáculo – e, por este raciocínio, os autores têm a permissão de conduzir adaptações do conteúdo e forma da peça do jeito que pensarem que será mais bem apreciada artisticamente e mais bem acolhida pelo público.

5. DISCUSSÃO

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 para explicar essa escolha. Este número é, principalmente no âmbito religioso, de muito conteúdo e utilizado 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 prática que, mais fortemente, conduz a trama, sendo a partir de um adultério que a história tem seu começo problemático.

O enredo se desenvolve em “uma década qualquer que não a nossa”, mas que traz à tona realidades e irresoluções que perduram, de forma notável, na contemporaneidade. 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

havia acontecido, vinte e um anos atrás, no circuito Broadway, com o “Into the Woods”, musical com letra e música de Stephen Sondheim e libreto de James Lapine.



de receber uma maldição que a faria envelhecer 7 anos a cada 1. 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 a sua vida. Durante todo o espetáculo, vemos a mudança temporal, de um passado triste mas com esperanças de melhora e de um futuro também triste, mas amargurado e desiludido por parte da protagonista.

Durante o desenrolar do enredo Amélia não mede esforços para realizar seu intento, e acaba colocando-se em situações criminosas (como praticando assassinato) 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 havia roubado seu marido. Por resultado de tantas amarguras na vida, principalmente envolvendo Bianca, 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.

Um elemento chama muito a atenção é o nome das personagens. Álvaro, Bianca e Clara fazem parte do “lado do bem” da trama e seus nomes aludem sempre à brancura, significando pureza, e podemos observar o contrário em relação à cartomante Carmem, seu nome se assemelha à *carmesim*, tom forte de vermelho, que pode significar o mal, o pecado. No nome de Bianca também vemos semelhança (quase igualdade) 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 também, Carmem, a cartomante, faz um papel que nos contos costuma ser de bruxa, e o príncipe é, na peça, um novo cliente de 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 feiticeira. 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 humano (de um assassino). 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.

A questão da submissão feminina é bastante notória no 7,



facilmente evidenciável em falas da personagem Amélia, como no fim da primeira cena da peça, em que ela diz: “Ele vai ser meu/Meu dono/Como eu sempre quis” (MÖELLER; BOTELHO, 2007). Mas, no texto original do conto “Branca de Neve” também há elementos desta questão social na personagem principal, que se aplicam muito bem à temática do musical, como as funções que Branca de Neve desempenhava sozinha na casa dos sete anões (todas as atividades domésticas), e, em uma das falas do príncipe, perto do fim da história, em que ele diz à Branca de Neve que a ama “mais do que qualquer coisa do mundo”. O termo “coisa” é utilizado para referenciar a mulher que, mesmo sendo amada, é como um objeto de posse do príncipe na sociedade e, tal condição para a mulher, mostra-se como absolutamente satisfatória. Estas são discussões que, certamente, serão aprofundadas nas outras etapas da pesquisa, em desenvolvimento.

6. CONCLUSÕES PARCIAIS

Até este momento, reafirmamos que não podemos apenas nos voltar ao texto escrito e impresso, mas devemos dar importância às relações intermediárias envolvidas nestes fenômenos, não se negligenciando, conseqüentemente, também o “modo de produção teatral”, bastante particular dessas formas, talvez, podendo ser entendido como “comercial” ou de “entretenimento”.

Considerando-se o caso em estudo, também demandamos 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, afirma 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, 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” (p. 59), na medida em que uma cultura-alvo estabelece a medição para a adaptação de um texto concernente a uma cultura-fonte. Também não seria apenas essa dimensão estilística-linguística, mas a compreensão de como o modelo genérico, pela difusão e reprodução, vai se *readaptando* a novos contextos de produção de culturas, o que, metodologicamente, implica que “[...] não basta mais descrever as relações dos textos (ou mesmo dos espetáculos), entender seu funcionamento interno: 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).



REFERÊNCIAS

- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. 10. ed. revista pelo autor. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.
- CONTOS de Grimm – *Branca de Neve*. Disponível em: <http://www.grimmstories.com/pt/grimm_contos/branca_de_neve> Acesso em: 7 de Março de 2016
- FOLEGATTI, Myrtes Maria da Silva. *O musical modelo Broadway nos palcos brasileiros*. Tese (Doutorado). PUC – Rio de Janeiro. 2011.
- 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 intermediáticas e as formas dramático-musicais. In: FLORY, Alexandre; PASCOLATI, Sonia (Orgs.). *Teatro e Intermidialidade*. 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.
- 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.
- 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.
- VENEZIANO, Neide. É brasileiro, já passou de americano. *Revista Poiésis*, n. 16, p. 52-61, dez. 2010.



XII CONAGES

XII COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES
DE GÊNERO E SEXUALIDADES



www.generoesexualidade.com.br

(83) 3322.3222

contato@generoesexualidade.com.br