



VIII CONGRESSO PORTUGUÊS DE SOCIOLOGIA

40 anos de democracias: progressos, contradições e prospetivas

ÁREA TEMÁTICA:Arte, Cultura e Comunicação [ST]

A IMPORTÂNCIA DA MÚSICA NA CONSTRUÇÃO DAS IDENTIDADES SOCIAIS: O ARTWORLD DOS MUSICAIS

FERNANDES, Alison

Mestrando em Sociologia

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

leon25br@gmail.com

Resumo

Partindo da consideração que o prazer e a magia que envolvem as atividades artísticas são a consequência de um conjunto de fatores intrínsecos à criação e à fruição das obras de arte, mas também de fatores extrínsecos que justificam e determinam o funcionamento desses mundos, esta comunicação situa-se numa abordagem aos musicais enquanto mundos artísticos que encerram gostos, reputações, magias e entusiasmos. Assim, pretende-se incluir os musicais na agenda da discussão sociológica, pois são portadores de matéria histórica, geográfica, artística, económica e social. Quer nas com o seu desenvolvimento na Broadway quer pela capacidade de chegar aos diversos países de todo o mundo, os musicais integram e suscitam formas de expressão, sentidos e significados, quer no meio artístico quer junto do seu público.

Portanto, nesta comunicação procurar-se-á explanar os musicais enquanto instâncias de criação artística portadoras de uma estrutura e organização internas, de uma relação com o espaço físico e o seu funcionamento, de uma capacidade de intervenção, de um património de textos e de recursos, de uma identidade profissional variável e de um consumo assíduo. À luz das linhas teóricas sociológicas, são um campo artístico (Bourdieu, 1996), um *artworld* (Becker, 1984), um mercado (Moulin, 1992), ou mesmo uma indústria cultural (Cave, 2000) detentor de dinâmicas em recomposição incessante, encetando a comunhão da música e o teatro como propulsores da sua configuração identitária.

Abstract

Starting from the consideration that the pleasure and magic involving artistic activities are the consequence of a set of intrinsic to the creation and enjoyment of works of art factors, but also extrinsic factors that justify and determine the functioning of these worlds, that communication lies an approach to musical art worlds while enclosing tastes, reputations, spells and enthusiasms. Thus, it is intended to include the musicals in the sociological discussion agenda because they convey historical matter, geographical, artistic, economic and social. Whether on with its development on Broadway either the ability to reach out to many countries around the world, the musical part and raise forms of expression, senses and meanings, whether in the arts or from your audience.

Therefore, in this paper will seek to explain the musical as instances of carriers' artistic creation of an internal structure and organization of a relationship with the physical space and its operation, with a capacity for action, a wealth of texts and resources, a variable professional identity and a frequent consumption. In light of sociological theoretical lines are an artistic field (Bourdieu, 1996), a art world (Becker, 1984), a market (Moulin, 1992), or even a keeper cultural industry (Cave, 2000) dynamics in incessant recomposition whilst starting the fellowship of music and theater as drivers of their identity configuration.

Palavras-chave: género teatral; teatro musical; campo artístico; *artworld*; identidades; indústria cultural.

Keywords: theatrical genre; musical theater; artistic field; *artworld*; identities; cultural industry.

1. Arte, hibridismo e complexidade.

A sociologia tem vindo a demonstrar a complexidade, a multidimensionalidade e o dinamismo que o fenómeno artístico encerra no seu interior. As múltiplas definições que poderemos vir a apresentar, não conseguem ser mais dos que pontos de vista históricos e geograficamente situados, assentes na subjetividade dos seus autores, embora se possa, naturalmente, reconhecer entre eles, aspetos convergentes. Paralelamente, a arte é também uma manifestação exclusivamente humana, existindo em todas as sociedades, povos e culturas, o que nos tentaria a afirmar a inexistência de homens sem experiência estética. No entanto, e ainda segundo Bourdieu (1996), o prazer estético puro seria privilégio daqueles que têm acesso às condições necessárias para o sentir, ou seja a existência de arte pela arte, o que seria conferido por uma educação que possibilitasse a disposição pura para a apreciação da mesma, que por sua vez daria acesso ao prazer puro. Há aqui uma certa distinção entre a alta e a baixa cultura, profundamente imbrincado na destrição entre o gosto legítimo e o gosto popular. Estas condições tendem ainda segundo este autor, a perpetuar-se num mesmo grupo social, conforme a sua tese de reprodução social (Bourdieu, 1996).

Tal perspetiva acaba por priorizar a dimensão social da produção e fruição artística, onde o objeto artístico, produto social pela própria universalidade da linguagem estética independentemente dos padrões de belo que cada sociedade adota ou rejeita, assumiria diversificados papéis e almejaria diferentes fins. Também uma outra perspetiva considera que a arte pode ainda ser definida segundo a sua inutilidade, ou seja a “destrição entre arte e não arte residiria na ausência nos objetos artistas, de um carácter imediatamente funcional” (Santos, 1994). Tal ideia seria contrariada por Andy Warhol para o qual tudo pode ser arte, desde o mais simples elemento do quotidiano, como uma banal lata de sopa.

Ora, desde a forma que assumem, a história dos seus criadores e a relação junto daqueles de quem delas frui, o prazer e a magia que envolvem as atividades artísticas são vistos como a consequência de um conjunto de fatores intrínsecos à sua criação e fruição, mas também fatores extrínsecos que justificam e determinam o funcionamento dos seus mundos. É neste sentido que esta comunicação traz como objeto de análise os espetáculos performativos musicais, nomeadamente as peças de teatro musical.

Circunscritos numa história cujo repertório atua com um forte cariz agregador junto dos seus públicos, é importante reconhecer nos musicais a existência de fatores intrínsecos e extrínsecos à sua criação (Adorno, 2003). Na sua génese, os musicais integram a comunhão e a sinergia entre expressividades artísticas. Isso, já por si, confere-lhe um cariz versátil e complexo. Mas, não obstante a capacidade de conciliar diferentes mundos das artes, será que podemos remeter o musical ao seu próprio mundo artístico?

John Kenrich (2008) chega a mencionar o musical de forma genérica como « (...) uma peça de teatro, programa de televisão, ou filme que utiliza músicas para contar uma história.» Já neste ponto é possível entender que trata-se duma arte que não se encerra apenas numa única maneira de produzir arte. Não se trata duma forma convencional de executar uma representação, nem duma música. Há uma consonância entre ambos. Esta peculiaridade torna-o distinto das vias convencionais das suas artes transforma-o assim num ramo de expressividade que reúne práticas de funcionamento, profissionais, gostos, repertórios, temáticas e públicos que fazem, assim, a sua história. Encontrando, portanto, no teatro a génese da sua criação e desenvolvimento do seu modelo estético, é sobre esta vertente que debruçamos os nossos olhos tornando assim as peças de teatro musical objeto de estudo no âmbito duma investigação que procura desvendar sob a perspetiva sociológica o universo dos musicais.

Neste sentido, os alicerces teóricos que sustentam este trabalho subordinam-se numa contra-oposição concetual entre a noção de campo artístico – sem esquecer as relações de dominação e hierarquização a ele inerentes – de Pierre Bourdieu (1984) e as lógicas ou processos associados às *culture arts* de Diane Crane (1992). Também, procura-se junto das teses do *art world* de Howard Becker (1984) demonstrar – em franca contraposição às mecânicas, muitas vezes apresentadas como fatalmente reprodutoras das lógicas de

dominação do campo – que a produção artística/musical estará mais dependente ou sofrerá uma maior influência dos círculos adjacentes à difusão/intermediação e receção das obras. As próprias lógicas do mercado artístico de Raymonde Moulin (2009) também trilham caminhos para uma análise que elucidada-nos às esferas da produção, do consumo e da intermediação inerentes aos musicais, não esquecendo que a sua fruição em muito se deve à *music in action* de Tia DeNora (2003).

Em suma, o mundo das artes e dos musicais assume-se como um palco de profundas e relevantes interações e (re) negociações de significados, que acompanham e incorporam as mudanças na consciência social, na manifestação da cultura e nos modos de vida de uma dada sociedade. Neste sentido e enquanto tradutor das condições sociais dos indivíduos, aquele mundo propõe novos caminhos, enuncia perspectivas de futuro de desenvolvimento e pode ser mesmo, verdadeiramente fundamental ao nível de integração social.

2. Palco, paixão e devoção – objeto de estudo e linhas estruturantes da investigação

Como forma de iniciar a exploração empírica, as questões que foram suscitadas inicialmente centraram-se na definição preliminar do objeto de estudo desta investigação. Respeitando a consideração de aspetos temporais, geográficos e sociais inerentes à constituição dos musicais, fomos procurando responder às seguintes questões: O que são os musicais? Qual é a sua história? Onde eles são produzidos? Quais foram as transformações nas suas formas e temas ao longo dos tempos? Quais foram os seus pioneiros e precursores?

Ora, apesar da sua maior projeção situar-se no contexto norte-americano e conseqüentemente ter sido este o berço do seu desenvolvimento, os musicais não circunscreve unicamente a este contexto. Dado ao seu cariz assumidamente de promover o entretenimento, os musicais ao longo dos anos ultrapassaram as fronteiras dos Estados Unidos da América e assumiram um mercado mundial e globalizado, tendo as suas obras adaptadas e reproduzidas em diversos países. Não obstante, na Europa e particularmente em Portugal, existem referências que remontam ao século XIX da história de espetáculos de entretenimento onde ocorriam a reunião entre a dramatização e a música. Ainda que não assumissem a tipologia de “musical” na estética norte-americana como centra o trabalho em questão, vemos a existência de géneros como o teatro de revista e as operetas que reinavam em Lisboa e Porto nesta altura. Segundo Rebello (1984; 1985), com cariz prioritariamente voltado para o entretenimento, o teatro de revista passou a assumir uma identidade singular por incorporar no seu cantar o tom crítico da realidade do povo português. Priorizando temas que envolviam críticas à realidade social e a atuação política, a revista funcionava como uma sátira face aos problemas sociais vividos em Portugal. Porém, com o passar dos anos, apesar de não vingar nas películas como ocorreu, por outro lado, nos Estados Unidos da América, os musicais portugueses não foram imunes às influências da evolução das artes e dos seus públicos. A globalização e a democratização da cultura e das artes também refletiram-se nos musicais, chegando, assim, ao público português. A sua história passou a ser contada e cantada e cada vez mais a partir do fim do século XX e início do século XXI os teatros portugueses passaram a receber nas suas salas de espetáculos grandes produções de teatro de género musical.

Inspirados por este percurso histórico-social, aqui de natureza deliberadamente propedêutica, elegemos como objeto das nossas indagações os musicais portugueses na sua constituição histórica, artística e social, dando especial relevo às formas existentes de teatro musical nesta segunda década do século XXI, designadamente a sua constituição simultânea como objeto artístico e de consumo cultural (acompanhado de forma mais próxima a programação das peças de teatro musical na cidade do Porto). Logo, assumimos como pergunta de partida: partindo do entendimento que as artes se manifestam, integram e relacionam com o meio artístico e social (integrando artistas, públicos, territórios e culturas através da arte) de que forma podemos interpretar os musicais como *artworlds*/campos/mercados específicos, assim como, canalizadores de sentidos por parte das audiências?

Ora, perante este objeto e pergunta, tornou-se necessário proceder ao detalhe analítico que veio a estruturar esta investigação, tendo cada parâmetro objetivos erigidos para podermos alcançar a concretização da sua abordagem.

A primeira linha estruturante enceta sob o objeto de estudo analisado enquanto obra artística. Para tal assume como objetivos:

1. Compreender a constituição histórica, social e artística dos musicais em Portugal com particular incidência na cidade do Porto desde a sua emergência.
2. Abordar os musicais em exibição na temporada presente na cidade do Porto enquanto *artworld* artísticos, universos de lutas simbólicas pela disputa de legitimações artísticas.

A segunda linha estruturante assenta numa análise da produção dos musicais. Do qual pretende-se:

1. Identificar os eixos temáticos, identitários e narrativos dos musicais em cena nesta temporada com vista ao seu mapeamento e tipologização em termos de obras culturais.
2. Reconhecer as bandas sonoras dos musicais em presença e análise semântica dos seus sentidos no quadro da indústria cultural musical portuguesa, percecionando a sua abrangência e lugar na luta incessante das classificações simbólicas e reputações.

A terceira e última linha estruturante desta investigação remetem para uma análise sobre a fruição dos musicais. Para tal, erigimos neste sentido os seguintes objetivos de abordagem:

1. Aferir os consumidores/ públicos dos musicais do ponto de vista do seu lugar na estrutura social portuguesa.
2. Cotejar as representações de quem frui estas obras, compreendendo o vivido dos musicais para estes espectadores (motivações, perceções e os contextos de identificação geracional dos frequentadores destes espetáculos).

Para cumprir estes objetivos, e tratando-se dum objeto de estudo pouco explorado na matriz sociológica, como opção metodológica entendeu-se adotar para esta investigação a forma de *grounded theory* (Creswell, 1994). No fundo, proceder a uma exploração da realidade de forma a alcançar à uma teorização fundamentada sobre o fenómeno em estudo (fruto de uma análise sistemática dos dados obtidos, através de um conjunto de métodos e técnicas de recolha de informação que elucidam esta realidade).

Dado ao seu cariz ontológico e epistemológico, este tipo de investigação implica uma interatividade constante entre investigador e objeto de estudo. Realçando que a teoria que se pretende formular ambiciona a análise sistemática de dados, não se pretende corroborar, comprovar ou testar qualquer espécie de teoria pré-existente sob uma forma dedutiva, mas antes sob um cariz indutivo desvendar a realidade em estudo e importa-la a ótica científica.

Neste sentido, o desenho metodológico deste estudo caracterizar-se-á pela flexibilidade do envolvimento entre o investigador e o trabalho que desenvolve. Visto ser matéria alvo de constante análise interpretativa, assume-se no seu cariz não apenas a explicação sobre o fenómeno em estudo, nomeadamente o que são os musicais e a sua perenidade artística e junto do público, mas a reflexão inerente à informação que ao longo deste estudo for lavrada.

Porém, não podemos propriamente defender um perfil assumidamente qualitativo ou quantitativo, até porque se pretende conciliar diferentes métodos e técnicas como via de recolha e tratamento dos dados. Assume-se, portanto, que esta pesquisa terá assente os princípios de uma triangulação na utilização dos seus métodos e técnicas, num programa *mix*. Parte-se do entendimento que esta estratégia de pesquisa que oferece os caminhos mais pertinentes e possibilitam a realização do estudo do fenómeno em análise.

Tendo como linha orientadora os dois eixos anteriormente apresentados, numa primeira abordagem, onde se pretende objetivar os musicais enquanto obra artística e enquadrá-lo à luz da matriz teórica sociológica, utiliza-se como recurso a pesquisa documental (jornais, programas, fotos, vídeos, documentos audiovisuais, etc.) em conciliação a realização de entrevistas semi-diretivas (direcionadas à profissionais envolvidos na realização de musicais em Portugal) (Foody, 1996). Desta forma, procura-se compreender o que tem sido feito em matéria de musicais nos últimos anos no país, atendendo a peculiaridade do estudo de caso do panorama dos musicais realizados na cidade do Porto (dos quais têm sido alvo de estudo aprofundado ao longo das temporadas outono/inverno 2013 e primavera/verão 2014).

Não obstante, fruto desta sistematização de tratamento de dados, remetendo a esta caracterização dos musicais em Portugal, como via de aprofundar conhecimentos acerca do domínio da sua produção, e crente de que um estudo sociológico realiza-se no âmbito da interação com o objeto de estudo, realiza-se nesta investigação a observação direta dos musicais apontando a um cariz etnográfico de pesquisa (Atkinson et al, 2001). Tratar-se, portanto, numa forma de identificação imediata sob o acontecimento visionado onde se pretende apreender, interpretar e apurar os vislumbres dos musicais, tal como a reação dos seus públicos perante a sua apresentação.

Contudo, visto que até ao momento de apresentação desta comunicação trata-se de um processo de investigação *on going*, além de o mote da mesma centrar-se apenas na questão identitária dos musicais e em particular das suas músicas, o conteúdo que será posteriormente referido integra-se apenas na primeira linha estruturante desta investigação.

3. A história do musical americano e linhas de interpretação teórica da sua identidade.

Se dissecarmos o conceito de musical, vemo-lo como uma obra artística que assume a configuração duma peça de teatro cuja história apresenta uma narrativa que integra nos seus diálogos a música. Esta fórmula remonta ao classicismo, onde nos espetáculos performativos já era combinada a dramaturgia e a música para a apresentação de uma história ou pura e simplesmente para promover o entretenimento dos indivíduos; contudo, é na Europa e na América, mais especificamente nos Estados Unidos, que o teatro musical desenvolve-se da forma como hoje o conhecemos.

Se partirmos duma conceção de espaço social, Pierre Bourdieu (1996) apresenta-nos uma lógica de diferenciação, traduzindo o que determina a posição social ocupada pelos indivíduos no contexto onde os mesmos estão inseridos. Apesar de ser considerado durável no tempo e transponível, as suas dinâmicas sofrem influências por parte das relações de poder que são estabelecidas entre si. Quando estabelece os traços gerais que desenham a teoria dos campos, Bourdieu resgatada esta noção de espaço social e o transpõe de forma macro e micro nos campos sociais. Uma vez tendo sido estas as principais referências territoriais da história do teatro musical e do seu desenvolvimento, de forma macro podemos encarar a *Broadway* como uma centralidade territorial da programação de teatros musicais (não obstante das restantes referências territoriais que foram sendo desenvolvidas ao longo do tempo, tal como vemos o *West End* no Reino Unido como uma das principais referências europeias no que respeita à programação de teatro musical).

Os musicais que são realizados nestes contextos adquirem um estatuto reconhecível de sistemas de posições sociais e simbólicas. Trata-se de espaços que per si outorgam diferenciação no campo artístico americano, europeu e mundial. A forma como foram sendo desenvolvidos e conquistando a própria identidade de realização e de afirmação artística torna-os, assim, um sub-campo social da vertente artística, podendo até ser remetido mais especificamente à vertente do teatro e da música (quem trabalha neste meio terá e tem como referência a *Broadway* e o legado da sua obra, uma vez que conquistou a legitimidade de referência absoluta de onde de faz, se produz e se tem sucesso).

Contudo, é de frisar que este reconhecimento simbólico é, de certa forma, recente. Nos seus primórdios, mais especificamente nos finais do século XIX e aproximadamente até a década de 30 do século XX, estes espetáculos por serem categoricamente emergidos da baixa cultura, assistidos pela mesma e difusores dum gosto popular, conferia-lhe um certo desprestígio por parte da classe artística dita “pura”. Ora, por mais que hoje possamos interpretar o lugar do teatro musical como um sub campo artístico do teatro e da música, a verdade é que antes não possuía qualquer espécie de designação por gosto legítimo.

Tratava-se de espetáculos voltados para o entretenimento. Procuravam nas suas ações representar circunstâncias que refletissem o quotidiano num tom irónico, alicerçados por números de música e dança. Estes espetáculos de entretenimento inicialmente assumiam registos próprios e não eram denominados propriamente como musicais, mas antes como *Ministrel* ou *Vaudeville*. Tendo como suporte o género musical do Jazz e de música popular norte-americanas, também há reconhecido nestes tipos de espetáculos a presença do chamado *Ragtime* e do burlesco. Por isso, no seio do campo artístico teatral e da música não eram propriamente vistos com bons olhos.

No entanto, esta realidade mudou a partir dos anos 30 do século XX quando começaram a surgir alterações nestes espetáculos, nomeadamente na constituição da sua estrutura, componentes e semânticas. O principal objetivo que suscitou esta mudança partiu da necessidade de adquirir o prestígio e o reconhecimento do trabalho que realizavam, quer por parte dos artistas que por parte do público. Esperava-se, sobretudo, que quando o espectador saísse do teatro e voltasse a ouvir aquela melodia, se lembrasse, de imediato, da peça que visionou; e não apenas de mais uma cantiga banal recorrente no mercado fonográfico ou de uma noite passada num espetáculo de entretenimento sem enredo específico.

É desta forma, que os intervenientes que produziam e realizavam teatro musical na época passaram a desenvolver o que pode ser considerado as suas próprias convenções, trilhando, assim, o caminho para a instituição do seu próprio *art world*. Se seguirmos a linha teórica de Becker (1974), podemos entender a obra de arte enquanto um elemento que integra na sua abordagem os envolvidos no processo de criação e de difusão da mesma. Se dissecarmos a definição atribuída pelo autor, Becker (1976) entende como *world* o processo de uma ação coletiva assente numa lógica de correlação e cooperação entre pessoas e organizações, cujo fruto das suas atividades refletir-se-ão em produtos e/ou eventos. Ora, aplicar esta conceção de “*world*” sob a esfera das artes, não mais é do que considerar o trabalho de pessoas e organizações que, numa lógica de ação coletiva, desenvolvem atividades cujo resultado reverte para produtos e/ou eventos que são considerados como arte.

Sendo assim, e aplicado ao contexto do teatro musical, em virtude das suas próprias configurações, os musicais traduzem uma expressividade cooperativa dentro do seu seio artístico que vão de encontro ao argumento defendido por Becker (1974). O trabalho cooperativo que foi desenvolvido em prol das transformações da estrutura do seu espetáculo e que estão em vigor até os dias de hoje envolve a produção artística e implica a existência de regras e práticas que definem a forma como os seus agentes atuam para a realização do espetáculo.

As primeiras transformações foram sentidas com espetáculos como *Show Boat* (em 1927 de Oscar Hammerstein II e música de Jerome Kern) e *Oklahoma!* (em 1943 de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II). Nestas peças apesar das músicas não serem necessariamente fundamentais para a narração da história, distinguia-se dos espetáculos anteriores pela adoção de um enredo que estruturava os atos numa história. No entanto, foi em 1937 com o musical *Babes in Arms* (de Richard Rodgers e Lorenz Hart) e *Brigaddon* (em 1947 de Alan Jay Lerner e Frederick Loewe) e a partir desta década que o musical adquire a identidade que o caracteriza até hoje, necessariamente porque para além de constituírem um enredo e uma estrutura própria, alteraram as suas músicas para que estas fossem elementos fundamentais para contar a história ao público.

4. As músicas dos musicais e a sua influência identitária.

Com espetáculos em registo *Minstrel* ou *Vandeville*, as músicas dos espetáculos tinham o objetivo de promover o entretenimento dos seus espectadores. Tal era esta a sua finalidade que se refletia na própria forma como a composição das letras e das melodias eram realizadas. Normalmente possuíam estrofes curtas, refrões imponentes e com destaque à melodia. O facto de não serem inerentes à qualquer história permitia inclusive que estas mesmas canções pudessem ser utilizadas repetidamente em diversos espetáculos e até mesmo comercializadas no mercado fonográfico.

Porém, quando o teatro começa a transformar-se, as músicas passam a ter outros objetivos e estruturas. Sendo assim, «as músicas (...) [tornam-se] (...) parte essencial do teatro musical. As músicas do teatro musical podem realizar uma das três funções – ou duas (...). A música pode ser simplesmente agradável e inserida entre os atos dramáticos sem qualquer propósito em específico. Número dois, por outro lado, se atender aos musicais pós Rodgers e Hammeerstein, a música pode dizer algo acerca da personagem, criar um ambiente próprio para a cena ou avançar com o enredo. (...)» (Messenger, 2006).

Foi então que a música passou a ser utilizada como uma continuação da narrativa, como se emergisse do diálogo entre os atores, ou para descrever uma cena ou para dar a conhecer a subjetividade e trejeitos da personagem (que dificilmente se poderia dramatizar e que complementam a história, tal como o efeito catarse dos próprios acontecimentos). Isto permitia a construção identitária da própria obra artística (Guerra, 2010).

Ora, mas se foi sentida a necessidade de adaptação dos musicais para que as suas performances adquirissem uma identidade própria, levanta-se a questão: até que ponto a alteração das músicas poderiam contribuir para a construção identitária das obras artísticas? Enquanto elemento diferenciador que distingue o musical como musical, de que forma a sua constituição de facto pode refletir uma identidade pessoal?

Para responder a estas questões, os contributos de DeNora (2000) elucidam-nos para o poder da música enquanto agente integrador das identidades e das práticas sociais. No âmbito do seu estudo sob a influência da música no quotidiano dos indivíduos, constata-se que esta desempenha um papel indispensável nas suas vidas. Por vezes, a música é retratada pelas pessoas como uma necessidade, utilizada não só como um recurso ao entretenimento, mas capaz de despertar sentimentos, emoções e opiniões críticas (DeNora, 2000).

Tratar-se-á de uma ótica que projetada sob a perspetiva das canções dos musicais, tornando a música peculiar a estas linhas, imbuindo na sua estrutura os traços necessários para caracterizar a sua atividade (nomeadamente, géneros típicos do contexto cultural onde ocorre a história, linguagens próprias ou mensagens personalizadas ao acontecimento da ação) torna-o singular.

Por outro lado, e mais do que uma simples forma de constituição de identidade artística, os seus criadores entendiam que «o teatro musical tem pelo menos uma coisa em comum com todos os teatros – ele existe para contar histórias que cria não apenas no público uma resposta intelectual, mas também uma resposta emocional» (Messenger, 2006).

Neste sentido, e mais especificamente remetendo à perceção dos seus públicos, a música consegue, tal como aponta DeNora, Frith e Guerra (*cit in* Moreira, 2013) «promover certas sociabilidades lúdicas e culturais, permite aos indivíduos não só expressarem as suas emoções e anseios, como também terem contato com códigos simbólicos, o que influencia o modo como essas mesmas emoções e anseios são sentidos, percebidos e exprimidos» e, por consequência, vão atuar sobre a forma como as identidades são consolidadas. Portanto, as histórias contadas e cantadas assumiam papel de «produção e reprodução social do real, constituindo factor determinante não só para a construção das identidades como da estrutura social.» (Guerra, 2010).

5. Mercados artísticos e economia da cultura

Por mais que se tenha constituído como um *art world* e até mesmo conquistado a sua legitimação através do reconhecimento conferido pelas classes artísticas que os comportam, também é preciso entender que ao contrário do que Lima dos Santos (1994) referia sob forma de crítica à Becker, o musical enquanto *art world* não ficou «fechado em si mesmo» (Santos, 1994). A sua ambição de promover o entretenimento levando-o a ultrapassar fronteiras, levou-o a desenvolver dinâmicas de um processo de interação intra e inter campos (o que já pela sua génese sempre mostrou ser possível, dada a possibilidade que outorgava em conciliar diversas expressividades artísticas na mesma obra). Isso por si, se por um lado aproxima-se duma visão do musical mais próxima da conceção de mercado de Raymonde (2009), também mantém a aproximação aos conceitos de Becker e Bourdieu na medida em que promove «uma notável recriação descritiva da forma como o processo artístico funciona em *art worlds* diversos, o que, a seu modo, cumpre um objectivo que é comum a Bourdieu, o de desmistificar uma concepção esteticista da arte.» (Santos, 1988).

Se por um lado a expressividade artística parte da premissa de determinadas filiações com o tempo, o espaço, com conceitos próprios da sua estética, por outro poderíamos considerar que a ousadia da arte permite que as normas sejam ditadas pelos gostos, sendo esta a chave para abrir as portas para uma liberdade expressiva que dita vias multifacetadas de estilos que servem aos mais variados públicos. Não obstante, cada vez mais em virtude da utilização mais recorrente dos novos meios de tecnologia da informação e da comunicação, que constroem novas oportunidades de acesso a cultura, a arte deixa de ser dum nicho para ser de todos.

Partindo da premissa estudada por Moulin Raymonde (2009) no âmago destas relações, as dinâmicas de funcionamento das artes assumem características próprias de um mercado. Apesar da sua variedade e diversificação, ainda sob um olhar estritamente economicista, o produto artístico deixa de ter a sua unicidade. Cada vez mais, a essência artística assume não a alma da sua estética mas antes o olhar de aderência dos públicos. Por esta via, o mercado não hierarquiza estilos tão pouco distingue-os entre si.

Promovem-no com o sentido de o tornar mais rentável possível. O mercado é portanto constituído por uma rede de ações e relações, cujo fim é delimitar os limiares do que é arte através do seu cariz valorativo. Fazer arte deixa de ser uma iniciativa com vista a realização da catarse do seu criador, mas antes um empreendimento articulado com instituições públicas e privadas com vista a aderência de público e o reflexo maior de lucro que for possível. Característico deste tipo de dinâmicas passa pela internacionalização das obras artísticas (passando a assumir a aderência de um mercado financeiro global, com a captação de grandes volumes monetários).

Assim, Raymonde (2009) contraria a perspectiva de Becker que entende que as reproduções ou transmutações do sentido estético inscritas na produção artística são resolvidas a um nível micro como o das interações entre artistas/músicos e editores/distribuidores, ou de forma talvez mais decisiva, na partilha e reciprocidade de expectativas entre os “ídolos” musicais e o(s) público(s) que, em plena contemporaneidade, se revelam cada vez mais heterogêneos. Será provavelmente esta terceira dimensão da tridimensionalidade (produção/difusão/receção) que caracteriza as *art worlds* de Becker – os públicos recetores – a «externalidade» por excelência, enquanto condicionalismo social/sociológico, a imiscuir-se nos códigos estéticos no momento da conceção musical (Guerra, 2010). A crescente interatividade fomentada pelas TIC entre os vários públicos também tem permitido a partilha de diferentes quadros de referência estética dos diversificados mundos artísticos, contribuindo para uma constante transmutação e redimensionamento da cosmologia dos públicos. Neste ponto, a teoria bourdiana parece ser suplantada tanto pela tese das *culture arts* de Diane Crane (1992), como pela teoria das *art worlds* de Becker, atendendo ao facto das indústrias culturais se verem confrontadas com crescentes mudanças.

No seio dos musicais este caminho tem sido traçado na medida em que as suas obras correntemente são exportadas, adaptadas e tornadas cada vez mais globais para serem mais facilmente comercializadas (vê-se, por exemplo, na medida em que as peças a partir dos anos 80 do século XX passam a adotar temas mais genéricos e músicas de diversos géneros que não o tradicional jazz e o popular norte americano, a saber a inclusão do rock, do pop e até mesmo a constituição de musicais com músicas do mercado fonográfico internacional).

Portugal, por sua vez, não constitui um mercado precursor neste ramo. Como o mercado artístico português tem produzido as peças de teatro musical relativamente de forma recente, torna-se legítimo pensarmos na escassez da sua internacionalização (a saber que em termos de musicais originais portugueses exportados tenha-se reconhecido até ao momento as atuações da produção “Amália” de Filipe Lá Féria).

Contudo, face as contingências económico financeiras que imperam no país, o mercado artístico tem sido igualmente alvo de transformações nefastas fruto destes constrangimentos. O investimento público e privado nas artes, tal como a própria fruição em determinados ramos artísticos têm diminuído. Contudo, apesar das dificuldades a percussão artística combate este abatimento mantendo-se fiel aos seus públicos e a suas convenções.

6. Os musicais em Portugal

Portugal assume na sua vida artística um legado teatral e musical característico, quer pela sua história quer pelas suas obras. Tal como já foi referido no início desta comunicação, ao longo deste percurso, o encontro entre a música e o teatro também não lhe é de todo desconhecida. A principal marca da história desta comunhão artística passa inclusivamente por um género de teatro realizado em Portugal que desde o século XIX: a revista à portuguesa.

Entende-se que «(...) a estrutura da revista afasta-se do modelo aristotélico para se acercar da forma épica, que Bretch definiu lapidariamente no seu célebre *Ensaio sobre a Ópera*, publicado em 1931 com o texto do segundo Mahagonny, em que designadamente, «cada cena existe de per si e não é função das outras». Essa independência, que se verifica mesmo nos casos em que a revista não renuncia completamente à intriga, é hoje mais evidente do que no início: as primeiras revistas obedeciam ainda a um argumento dotado de elasticidade bastante para que nele se enxertassem cenas e episódios desligados ente si, argumento esse que

foi se deslanchando até se desfazer logo após as primeiras sequências do espetáculo, que delas se compõe.» (Rebello, 1984).

Ora, se compararmos a revista à portuguesa nas suas origens históricas com as peças de teatro musical, podemos então encontrar algumas semelhanças no que respeita à sua estrutura, nomeadamente a presença da música e das performances teatrais com o objetivo único de entreter o público sem qualquer espécie de organização e com o recurso aos temas do quotidiano da vida social e cultural. Contudo, contrariamente ao contexto histórico dos teatros musicais dos Estados Unidos da América, a revista à portuguesa não sofreu alterações profundas quer em estrutura quer em semântica chegando à uma extinção. Apesar da vulnerabilidade consequente da sua ousadia, o teatro de revista em Portugal manteve os seus padrões e caiu no gosto popular, constituindo um legado perene que por si conquistou o seu espaço no seio do teatro português. Os seus feitos não só constituem em si e por si a sua própria história como também mantém viva a sua existência, na medida em que até os dias de hoje ainda são realizadas, com produções arrojadas e aclamadas pelo público.

Logo, por esta via seria *a priori* falacioso enquadrar o teatro de revista à portuguesa nesta investigação como sendo uma peça de teatro musical à luz dos padrões norte americanos que são assumidos como moldes das obras em estudo. Apesar de por vezes estes se confundirem no imaginário popular dada a simples presença de músicas e dança num espetáculo teatral, se formos analíticos à sua história, às suas obras, aos seus fundadores e às suas convenções, incorreríamos numa generalização que anularia a simbologia dos seus legados em ambas as partes. Por isso que para efeitos de viabilidade conexa ao que nos comprometemos estudar, não deixamos de salientar o teatro de revista à portuguesa como um marco da história do teatro em Portugal, nomeadamente da comunhão entre as artes do espetáculo envolvendo a música, a dança e a representação.

Tal constatação foi possível ser corroborada no âmbito do trabalho de pesquisa documental sobre as obras musicais e de revista realizadas em Portugal nos últimos anos, tal como por via da pesquisa etnográfica da visualização de espetáculos destes géneros na cidade do Porto entre Outubro de 2013 e Março de 2014. Dadas as características das obras, os espetáculos visionados foram identificados segundo uma tipologia em que os distingue: o musical (que aproxima-se ao modelo norte-americano); a revista e o teatro musicado (como forma de distinguir a peça de teatro que possui música contudo esta não é cantada pelos atores tão pouco constituem importância para a narrativa da história, sendo apenas apresentada como banda sonora).

	Musical	Revista	Musicado
Número de espetáculos	6	1	1
Teatro	Teatro Municipal Rivoli Teatro Sá da Bandeira	Teatro Sá da Bandeira	Teatro Municipal Rivoli
Nº de Músicas Identificadas	94	17	6
Papel no musical	Integrante da narrativa e da ação cénica	Correspondiam à ações fragmentadas.	Acompanhava a ação como banda sonora, não sendo cantada.
Correspondência do modelo do musical norte-americano	Sim	Não	Não

Tabela 1 Espetáculos visionados em pesquisa etnográfica (Outubro/2013 - Março/2014)

Como forma conclusiva, apesar de não podermos ser absolutamente assertivos quanto à estas constatações (até porque a investigação ainda está em curso, tratando-se apenas de indícios provisórios), o público português ainda está a conhecer o teatro musical. É desde os anos 90 do século XX que obras deste género têm ganhado relevo em Portugal, atraindo para o teatro pessoas de todas as idades, apesar de haver uma predominância para a realização de espetáculos para o público infantil. Neste percurso, são relevantes as obras realizadas por Filipe Lá Féria com grandes produções em Lisboa e no Porto, a saber títulos como

Maldita Cocaína, Passa por mim no Rossio, Amália e adaptações como *Música no Coração, My Fair Lady, O Feiticeiro de Oz, Jesus Cristo Superstar*, entre outros. Não obstante, outras produtoras e companhias teatrais começam a surgir e a levar a cabo a realização de peças de teatro musical, a saber a Elenco Produções (que desde 2011 tem atuado com produções como o *Zorro, Cinderella XXI* e *A Verdadeira História da Cigarra e da Formiga*, além da realização de projetos de serviço cultural e educativo), tal como pela Vivonstage Produções (atuando desde 2009 em todo o país e com especial incidência na cidade do Porto com espetáculos como *Peter Pan, As Crónicas do Bom Malandro, A Pequena Sereia, O Livro da Selva, Tarzan, O capuchinho Vermelho, Rock You Now*, entre outros) não descurando outras companhias que de forma independente realizam espetáculos de forma independente e pontual. Outra vertente comum registada em Portugal tem sido a realização de peças de teatro que narram a história do teatro musical norte-americano, usando recurso ao *medleys* de canções de diversas obras dando à conhecer ao público português o que são considerados os “clássicos”, a saber alguns como foram os espetáculos *Ciclo dos grandes mestres do musical americano, De Regresso à Broadway* ou *Broadway Baby*, atuado e dirigido por Henrique Feist.

Não obstante a curiosidade do público que enche salas de espetáculo, as estratégias de publicidade das mesmas têm assumido um cariz inovador visto procurar aproximar-se dos indivíduos para convida-las ao teatro. Não apenas como refere Vera Borges (2007), além da divulgação por via de *flyers* e *press-releases*, pela imprensa regional e o chamado «passaporte teatro», há um grande investimento nos *sites* na internet (nomeadamente por via da divulgação nas redes sociais, com as suas páginas constantemente atualizadas) e com a abordagem direta na rua (incluindo não apenas uma abordagem «boca a boca», mas uma vez que usufrui da música e da dança nas suas peças, incluem a realização de *flash mobs* para mostrar ao público o que poderão encontrar no teatro).

Referências Bibliográficas

Adorno, Theodor W. (2003). Sobre a indústria da cultura. Coimbra: Angelus Novus.

Atkinson, Paul; COffey, Amanda; DElamont, Sara; Lofland, John, eds. (2001). Handbook of ethnography. Londres: Sage Publications

Becker, Howard S. (1976). Art world and social types. American Behavioral Scientist, 19 nº6, 703-718.

Becker, Howard S. (1974). Art is collective action American sociological review 39, 767-776. <http://www.jstor.org/discover/10.2307/2094151?uid=3738880&uid=2134&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21102979739383>

Becker, Howard S. (1984). Art world. Londres: University of California Press. .

Borges, Vera. (2007). O Mundo do Teatro em Portugal: Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho. Lisboa: Imprensa de Ciências Sociais.

Bourdieu, Pierre. (1996). As regras da arte (E. Presença Ed.). Lisboa.

Bourdieu, Pierre (1984). Questões de sociologia (F. d. Século Ed.). Lisboa.

Crane, Diana. (1992). The production of culture - media and the urban arts (S. Publications Ed. Vol. 1). United States: Sage Publications, Inc.

Creswell, John W.. (1994). Research design. Qualitative & quantitative approaches. Nova Iorque Sage Publications.

Denora, Tia. (2000). Music in everyday life Cambridge, United Kingdom: The Press Syndicate of the University of Cambridge

Denora, Tia (2003). After Adorno rethinking music sociology. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge

Foody, William (1996). Como perguntar: teoria e prática da construção de perguntas em entrevistas e questionários. Oeiras: Celta Editora

- Guerra, Paula (2010). A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (Doutoramento), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto. Retrieved from <http://repositorio-aberto.up.pt/handle/10216/56304>
- Kenrick, Jonh. (2008). Musical Theatre: A History Nova Iorque The Continnum International Publishing Group Inc..
- Messenger, Bill. (2006). Great American Music: Broadway Musicals (Vol. 1). Virginia, USA: The Teaching Company
- Moreira, Tânia. (2013). Sons e lugares: trajeto e retrato da cena rock no Tâmega. (Mestrado), Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto.
- Raymonde, Moulin (2009). L'artiste, l'institution et le marché. Paris: Flammarion.
- Rebello, Luiz Francisco. (1984). História do Teatro de Revista em Portugal (1º Volume - Da Regeneração à República) (Vol. 1). Lisboa: Publicações Dom Quixote
- Rebello, Luiz Francisco (1985). História do Teatro de Revista em Portugal (2º Volume - Da República até hoje) (Vol. 2º). Lisboa: Dom Quixote.
- Santos, Maria de Lourdes Lima. (1988). Questionamento à volta de três noções (a grande cultura, a cultura popular, a cultura de massas). *Análise Social*, XXIV, 689-702.
- Santos, Maria de Lourdes Lima. (1994). Deambulando pelos novos mundos da arte e da cultura. *Análise social* XXIX (125 - 126), 417-439. <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1223376769Z1oWN0eb8Ab77PG7.pdf>