



Por um teatro de apropriações: o musical biográfico carioca

Ana Maria de Bulhões-Carvalho

“O relato da vida do outro não é compartimentado como sendo do outro, mas fica híbrido entre o biógrafo e o biografado. O importante é ter coragem de ficcionalizar o outro” (Silviano Santiago, 2005).

“Não podemos inventar nossos fatos. Ou Elvis Presley está morto ou não” (Hobsbawm, 1997).

O contraste entre as duas frases em epígrafe aponta para a dificuldade de se demarcar territórios e fronteiras entre fato e ficção quando se trata de um gênero literário necessariamente híbrido como o gênero biográfico. *Ça va sans dire* para a tentativa de transposição da biografia para o palco, resultando no que se pode chamar de dramaturgia biográfica ou biografia em cena. Aí estará um gênero exigente e insatisfeito. Exigente porque deve compactuar com a veracidade da biografia histórica; insatisfeito porque ambiciona transgredi-la, já que se trata de arte, criação. Sofre pressões contrárias, que ora conduzem-no ao

impulso livre da ficção, ora fazem-no recuar face aos registros factuais e às normas precisas e éticas da história. Na frase de Silviano Santiago, esse impulso elogia a liberdade de ficcionalizar, mesmo quando se tratar de vida vivida por outro, já que, na pena do escritor, há de tornar-se matéria de ficção, produto imaginativo do qual não se exigirá prova de verdade ou evidência. No entanto, a frase de Hobsbawm traz a necessária responsabilidade do historiador para com a busca da verdade, o que faz pensar no aspecto equivalente exigido à escrita do biógrafo. Entre as duas, pelo menos aparentemente, ergue-se intransponível barreira, fazendo crer que, para biógrafos e ficcionistas, a ocupação de territórios é distinta. Isso é, para o historiador-biógrafo, fatos não são ficções; porém, para o ficcionista-biógrafo, quando não há fato interessante, cria-se um. Entre os pólos extremos, os testemunhos¹ de intelectuais que praticam escritos de caráter biográfico, e ou refletem sobre o tema, sinalizam para uma posição híbrida, de escritores que se dedicam seriamente à pesquisa de dados, mas que não omitem a pró-

Ana Maria de Bulhões Carvalho é Professora do Departamento de Teoria do Teatro do Centro de Letras e Artes e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

¹ O suplemento *Mais!*, da *Folha de S. Paulo*, de 5 de dezembro de 2004, sobre o *boom* de biografias entrevistou intelectuais e jornalistas, Silviano Santiago, Nádia Gottlieb, Fernando Morais, Rui Castro e Zuenir Ventura, entre outros.

pria subjetividade e defendem a noção de que, se na biografia o resultado é obra dos dois, biografado e biógrafo, na verdade é a competência do biógrafo em pôr o morto em pé pelo manejo da linguagem que dá credibilidade à biografia. Coisa de literatura.

1. A biografia no teatro musical como fortalecimento do mito

Nos últimos dez anos, no Rio de Janeiro, a cena teatral tem sido freqüentada por espetáculos que se propõem à recriação de personagens cuja ação se configura a partir de fatos reais verificáveis de tal modo que caracterizam, em princípio, uma dramaturgia de natureza mimética, isto é, de cópia do que verdadeiramente existiu um dia, sob aquela forma geral, e que se oferece ao público para reconhecimento. Desde a apresentação de *Metralha* (CCBB, 1996), espetáculo baseado na biografia do cantor e compositor Néelson Gonçalves,² dirigido pela própria autora – a jornalista, atriz e cantora Stella Miranda –, a cena carioca tem abrigado e o público e a crítica têm prestigiado essa forma miscigenada de teatro, o musical biográfico³ que, desde então, participa de estatísticas de altos índices de audiência. De forte apelo popular, explicado não apenas pelo sucesso dos perfis biográficos que encena, mas também pela competência do espetáculo que oferece, miscigenação de narrativa e show, o musical biográfico é de fácil aces-

so a diferentes categorias de público e partilha a dupla inserção de linguagens e de gêneros, entre a biografia, de afinidade com a história, e o musical, de fatura ficcional. Não considerado gênero maior e raramente estudado em meios acadêmicos constitui, a despeito dos detratores e, de modo geral, espetáculo de bom gosto, que informa, ilustra, convence e, sobretudo, encanta e diverte.

Uma das chaves dessa proposta está, com certeza, na competência do ator que realiza a criação da personagem real em cena, isto é, na capacidade que demonstra de se abandonar completamente, corpo e voz, à lembrança conhecida e consagrada de um outro, aquele que será reconhecido por essa nova identidade, a de um ator que, em nome de um outro, diz “eu”, pois a primeira condição desse gênero é que permita confundir dramaturgia ficcional com relato (auto)biográfico pela forte ilusão de presença. A personagem construída resulta de pesquisa realizada em arquivos, sua existência comprova-se em documentos, examina-se em fotografias, sua identidade é comprovável. Mas, figura de papel ou de cena, é, apesar de personagem, real, o que vale dizer, sucedânea de pessoa existente,⁴ ou que já deixou de existir. O roteiro, ou texto, com suas marcas dramáticas de diálogos e ou didascálias, tem como principal compromisso encontrar a melhor maneira de convencer o público.

É o que ocorre, exemplarmente, no espetáculo *Começaria tudo outra vez*: a história de

² Antônio Gonçalves, mais conhecido como Néelson Gonçalves, Santana do Livramento, 21 de junho de 1919 – Rio de Janeiro, 18 de abril de 1998 (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).

³ Diz isso cantando: o teatro musical biográfico carioca é uma pesquisa desenvolvida (2001-2009) no âmbito do grupo Dramaturgia e história: gêneros e linguagens, cadastrado no Diretório do CNPq desde 1999. Essa vertente foi conduzida por mim e, desde então, vem recebendo a colaboração cíclica de alunos bolsistas de Iniciação Científica: Bianca Watson Serpa, Marcos Virgens, Camila Diehl Teixeira, Bruno Perlatto, Lídia Olinto, Manuel Friques, Dinah de Oliveira e Bruno Augusto, enquanto alunos da Escola de teatro da UNIRIO.

⁴ Néelson Gonçalves, tanto quanto Cauby Peixoto, estavam vivos e puderam comparecer como espectadores aos musicais biográficos a eles dedicados.



Luiz Gonzaga Junior, 'Gonzaguinha', monólogo apresentado pelo ator Gaspar Filho, que se metamorfoseia não só no compositor intérprete, mas também se desdobra em outras personagens a que, ainda como Gonzaguinha, pela fala desdobrada do ator, dá passagem e reproduz. Assim surge, por exemplo, Fernando Jota, com quem reveza solilóquios e, na trilha desse alter ego, Gaspar-Filho-Gonzaguinha de si mesmo pode dizer coisas que, de outro modo, soariam cabotinas.

A crise de territorialidade se instala apenas por que, na verdade, uma vida não se copia. No palco, para parecer natural, a vida tem que ser construída, recriada para uma linguagem cênica. E, nesse ponto, parece mais afeita à exigência que Hobsbawm faz à história: "Se a história é uma arte imaginativa, é uma arte que não inventa, mas organiza *objets trouvés*" (1997, p. 287). A vida de outrem, contada no teatro, não constitui uma narrativa, como na literatura. No teatro a biografia ganha uma terceira dimensão, impossível à forma escrita, que faz com que se possa crer que o que se revê na cena seja o "próprio" artista famoso, verossimilmente reencarnado, a lembrança de traços que o marcaram permitindo um reconhecimento e uma identificação figural tão competente a ponto de trazer de volta os traços mnemônicos pelos quais o biografado passou à idealização mítica do público. No caso do cantor, intérprete e compositor, para que seu simulacro ganhe status de verdadeiro, é necessário ao ator, além de um *physique de rôle*, a condição de não embaçar o brilho da memória sonora que se tem de sua atuação. Isto é, esse teatro demanda competência suficiente para cantar e atuar como se fosse a figura retratada na sua completude. Mais uma vez, o exemplo de Gaspar Filho é válido, pois o

ator, além de possuir uma semelhança intrigante com o Gonzaguinha personagem real, tem bela voz, é afinado e, no espetáculo, canta ao vivo acompanhado de conjunto musical, as 29 músicas do compositor selecionadas para o show-monólogo-espetáculo. Já em *Cauby! Cauby!*, na pele do intérprete Cauby Peixoto, Diogo Vilela é outro exemplo notório, reconhecido tanto pelo público quanto pela crítica⁵ jornalística: Bárbara Heliadora, conhecida pela severidade de seu julgamento, registra, a respeito desse espetáculo, seu "excepcional trabalho" na "apaixonante recriação de um mito musical" (2006, p. 7). Importante lembrar também o sucesso mais recente do trabalho do ator Bruce Gomlevski em *Renato Russo*, cujo desempenho levou ao delírio as espectadoras fãs do compositor e cantor já desaparecido,⁶ numa demonstração de como funciona a ilusão da presença no musicalbiográfico. Para todos esses espetáculos, a questão básica continua a mesma: Quem é o escolhido e por quê? Pessoas comuns inspiram ficção, mas a peça biográfica precisa de personagem extraordinária, cuja história e memória induza à relevância de estar ali. Na verdade, a biografia encenada trabalha com e para a personagem que recria e reconstitui, por uma dupla afirmação (da história e da cena) que contribua para o reforço de mitificação da figura pública. Entretanto, contar a vida profissional sem se enveredar pela vida pessoal é praticamente impossível: as personagens revividas no teatro possuem algum dado marcante em sua biografia pessoal, em geral relativo a constrangimentos, falhas ou fracassos que tenham respingado em sua carreira artística, como uso de drogas, alcoolismo, violência, doença séria, acidente, caso amoroso, evidências que agregam valor à trajetória de vida. Difícil escapar de se tornar uma

⁵ O espetáculo conquista os jurados do Prêmio Shell (Rio de Janeiro), em 2006.

⁶ Renato Manfredini Júnior, Rio de Janeiro, 27 de março de 1960 – Rio de Janeiro, 11 de outubro de 1996, conhecido como Renato Russo, cantor, compositor, músico brasileiro, membro da banda Legião Urbana e do Aborto Elétrico (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).

afirmação definitiva, a unanimidade comum à constituição do mito, para Barthes, “uma fala”, no sentido de criar performance individual resistente à contestação. O mito é o imutável cristalizado num epíteto (“o rei Pelé”, “the Voice”) ou no nome próprio (“Evita”, “Carmem Miranda”, “Elis”, “Amália”).

Para a análise do discurso biográfico teatral é rentável a apropriação da lógica barthesiana de *Mitologias* (2003), que entende a formação mitológica como uma estrutura segunda superposta ao material primeiro, bruto, de que extrai sumo para estabelecer a figura, para fixar a imagem: o mito em si gera uma significação e, em sua dupla função, “designa e notifica, faz compreender e impõe” (Barthes, 2000: 2008). No entanto, como afirma Barthes, se o mito é indiscutível, é possível que, à medida que ele seja confrontado, possa também ser “humanizado”, abalado ou desmascarado, e caminhe então em sentido inverso ao da cristalização. Na peça biográfica, como o objetivo final não será detratar mas homenagear, mesmo que as fendas sejam mostradas, e o processo de construção seja revelado, o resultado tratará de recuperar o mito, transformando aquele “apesar de” em (quase) “graças a”. A fraqueza torna-se força. Permanece o feito mítico.

Para produzir o efeito mítico, no musical biográfico as soluções são recorrentes, sobretudo quando a ambição é dar conta de uma vida completa: a maioria dos exemplos ocorre entre reconstituição histórica direta ou reconstituição metalingüística (quando recria-se em cena a gênese do espetáculo). Na elaboração de uma figura, a ordem cronológica pode aparecer de forma linear, inversa ou aleatória. No caso de ordem cronológica, direta ou inversa: *South American Way, Carmem Miranda, o musical*, de Maria Carmem Barbosa e Miguel Falabella (Teatro Scalla, de 27 de junho de 2001 a abril de 2002) refaz a trajetória de Carmem e Aurora Miranda; *Somos irmãs*, de Sandra Louzada, duas temporadas de sucesso no Rio, em 1998, e uma em São Paulo, em 1999, resolve o drama das irmãs na decadência e pobreza da velhice, fa-

zendo emergir a glória na lembrança em outro plano do dispositivo cênico criado por Hélio Eichbauer; no caso metateatro, *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro* solto na buraqueira no país da feira, roteiro dramático de João Falcão, direção de João Falcão e Duda Maia (2005, sala Baden Powell, Rio de Janeiro), de estrutura fragmentada em quadros, como cenas de um teatrinho de feira. Na opção aleatória temos *Orlando Silva, o cantor das multidões*, direção de Antônio de Bonis (com Tuca Andrada, Inez Vianna, Leandro Hassum e Marcelo Viana, em cartaz de abril a agosto de 2004, na Sala Baden Powell, no Rio de Janeiro).

Haverá, no entanto, possibilidade de se forçar o gênero e driblar a cópia? Poderá a obrigatoria presentificação exigida pela cena permitir ao teatro biográfico uma apropriação de recursos que permitam fraudar a ilusão da presença, sem trair a figura homenageada? De que meios pode servir-se a ficção biográfica teatral para, a exemplo do cinema ou da literatura, escapar das imposições do “mesmo”, como o cinema fez com a inovadora biografia em fragmentos do pianista canadense Glenn Gould, numa bela e premiada produção dirigida por François Girard (1993), *32 short films about Glenn Gould*, e que serviu de modelo para o documentário de João Moreira Salles (2003) sobre o pianista brasileiro Nelson Freire, ou, em exemplo inaugural arrojado na literatura brasileira, fez o escritor Silviano Santiago com os falsos diários de Graciliano Ramos *Em liberdade* (1981)?

Difícil. O teatro musical biográfico gera o sucedâneo do documental pela biografia cênica e por mais fantasioso e idealizado, caminha no sentido do apaziguamento. Se a encenação de uma vida tem, evidentemente, natureza apropriativa, e a tradição do gênero pede, minimamente, que o traço dominante da figura retratada seja trazido à cena para sedução do espectador, em princípio a resposta é negativa se a pergunta diz respeito a afrontas e rebeldias. Não há como driblar a imposição da presença ilusória e fascinante de uma reconstituição biográfica no teatro: ali há um ator vivo, a cada dia



e novamente, Gonzaguinha, Elis Regina, Nelson Gonçalves... que um ator competente captura, trabalha e revive.⁷ No embate de apropriações territoriais, a biografia em cena será, ainda, uma fábrica de sucedâneos, mesmo que tente buscar, por reiteradas vezes, um modo de aliciar sem seduzir, de fazer compreender sem cristalizar e calar, de informar e permitir a discussão.

2. Sob a égide da biografia

Logo, o primeiro modo de se aproximar da organização discursiva desse subgênero de teatro musicado é pelo seu parentesco com a biografia. Como se comporta o biógrafo em seu ofício? O que se exige dele; o que lhe é permitido, no limite do respeito a facticidade? O que se permite o biógrafo, no limite de sua liberdade de criação?

a) o biógrafo não é um criador totalmente livre, mas inibido por solicitação de acuidade e atenção aos detalhes pertinentes à inclinação natural do biografado e suas maneiras – isto é, traços fundamentais para a reconstrução da figura. Há também os fatos de que participou, cuja veracidade é preciso buscar. Todo biógrafo é um paciente pesquisador, incansável na busca de fontes, preocupado com a depuração da verdade: sua atividade toca o jornalismo e a busca do historiador. Entrevistas e matérias sobre lançamentos de espetáculos do gênero mencionam o longo período – às vezes superior a cinco anos –, que seus idealizadores levaram entre o namoro com o assunto, a pesquisa de fontes,

as entrevistas, o tratamento dos dados e sua conversão em texto final. Desses processos cuidadosos em geral resultam textos consistentes, como os já mencionados *Somos irmãos*, de Sandra Louzada e *Começaria tudo outra vez*, de Dácio Malta, ambos de qualidade dramaturgica inegável.

b) o biógrafo é movido pela curiosidade natural, não só dele próprio, mas por aquela que vai despertar no público. Mas também o atizam motivos morais, em geral polêmicos, que fazem com que se justifique a escolha da *personagem* pela exemplaridade de sua vida privada. Superar crises profundas, como ocorre em *Metralha*, em que o Nelson enfrenta vitorioso o alcoolismo e a violência é, sem dúvida, exemplar.

c) o biógrafo lida com uma fórmula básica: a disposição de detalhes da vida cotidiana deve aliar-se ao sentido refinado da pesquisa objetiva. Isto é, ele transita entre o corriqueiro e o contextual, entre a pequena vida e as questões do tempo, daquele tempo e do seu próprio tempo. Pergunta-se, com certeza, o biógrafo: o quanto posso saber? Quanto posso revelar? Que distanciamento é possível manter? De quanta independência necessito para não cair em preconceitos morais ou políticos? Qual o compromisso com a verdade e qual o espaço para a criação ficcional? O controle sobre a informação exercido pelos filhos fez com que, por exemplo, em *Elis a estrela do Brasil*, Douglas Dwight e Fátima Valença optassem por concentrar grande parte dos acontecimentos biográficos mostrados na infância e na juventude, desequi-

⁷ É preciso mais do que fez o encenador paulista contemporâneo José Celso Martinez Correia, em *Cacilda!*, espetáculo em três partes longas, que homenageia a famosa atriz brasileira Cacilda Becker. Pois, ainda na proposta do seu teatro é o mito que se reconstitui a cada noite, apesar de o mito que ali se instale, na abertura do espetáculo, para além de uma atriz-personagem entronizada, ser o do próprio teatro como espaço mágico devorador, que traga e deglute seus heróis em orgia perpétua: atriz Cacilda, redobrada ali pela atriz (na ocasião, a paulista Bete Coelho), morre em cena, repetindo a morte heróica da atriz verdadeira Cacilda Becker Iaconis, Pirassununga 6 de abril de 1921 – São Paulo, 14 de junho de 1969 (Wikipédia, consultada em 07.07.2009).

librando o resultado final, delongando um período de vida ainda *improdutiva* em detrimento da exploração da vida adulta, solução dramaturgicamente encontrada para driblar as impossibilidades de detalhar as crises e a derrocada final, congelando a imagem da cantora no auge da carreira, transformando-a em *estrela*.⁸

d) o biógrafo não só narra, ele também interpreta. A biografia não dá conta apenas do que foi pesquisado, mas também do que se deduziu, a partir de pistas recolhidas. Na escrita convivem o que constatou com o que se inventou. A biografia pode apresentar um discurso que se avizinha da história, mas exibirá também uma tensão entre o rigor e a livre criação do artista. Só que, no campo da biografia, a verdade do fato e a verossimilhança da ficção, arranjadas pela habilidade do biógrafo-ficcionista, partem de princípios inconciliáveis, porque contraditórios. Na ficção pinta-se o que poderia ter sido, cria-se, com total liberdade, um mundo imaginado, real ou irreal. A reconstituição fiel do discurso do historiador remexe o passado em busca de dados e documentos que comprovem o que aconteceu, como aconteceu, por que aconteceu desse modo. A biografia, no entanto, por escrever ou, no caso do teatro, encenar uma intimidade, por trazer de volta, ao vivo, a própria pessoa, trabalha quase que obrigatoriamente pelo método indutivo e desentranha a verdade mais geral de uma exemplaridade individual, naturalizando as situações à medida que as reconstitui, humanizando e destipificando a personagem construída à medida que a recoloca no olho do acontecimento e cria expedientes para fazê-la repensar suas ações, escolhas, erros, acertos, buscando recursos para conservar um certo frescor, uma impossível espontaneidade. Ao biógrafo cabe o privilégio do que Bakhtin chama de exotopia, isto é, o posicionamento externo à narrativa que permite a reconstituição de uma

vida por inteiro, só possível ao narrador que tenha, de seu personagem, visão onisciente, conhecimento totalizante. Nessa perspectiva, a solução encontrada por Lauro César Muniz e Marcílio Moraes para o seriado em 30 episódios de 50 minutos (12/01 a 19/03, 1999) *Chiquinha Gonzaga* (Rede Globo de Tv) foi a de fazer a compositora, já idosa, interpretada por Regina Duarte, ir ao Teatro Municipal do Rio de Janeiro assistir a uma homenagem a ela dedicada, realizada sob a forma de teatro. Do camarote em que se encontra, aprova os fatos com que concorda porém reconta aqueles de cuja versão discorda. Esses últimos são reapresentados então, em *flashback*, numa versão “verdadeira”, que acabará por sobrepor-se à teatralização, resultando em jogo metalinguístico sobre o seriado a que estamos assistindo. No teatro, sobre a mesma compositora, o espetáculo optara (1995) por uma revisão da vida em *flash-back* de Chiquinha, em seu leito de morte: sua narração tem a ordenação e a visão de conjunto exotópica, possível ao moribundo, fazendo lembrar o narrador benjaminiano.

e) Mas o biógrafo no teatro, ao transformar o sujeito real em objeto a ser biografado em linguagem, beneficia-se de outros elementos que aí entram em jogo, inerentes a características bastante específicas dessa arte. A biografia transita no tempo e no espaço. Linear na literatura, é tridimensional no cinema e quadridimensional no teatro, ressurgindo *nesse tempo e nesse lugar*, aqui e agora, já, ali na cena. No entanto, e contraditoriamente, como apenas à arte do espetáculo é possível realizar, o presente revive o passado da ação: aquele momento e sua inserção numa sociedade ou numa temporalidade são transpostos para o presente, pelo figurino, pelo cenário, ou pelos registros de fala, signos de um outro tempo que ilusoriamente volta. Essa é a maior ficção do teatro.

⁸ O espetáculo, Rio de Janeiro, CCBB, 2002, teve direção de Diogo Vilela e Inez Vianna no papel de Elis.



3. Sob a égide do musical

Se, então, essa peculiar proposta teatral, do ponto de vista da construção dramaturgicamente literária, textual, deve se sujeitar às imposições que o trabalho com os conteúdos de uma vida a ser reconhecida exige, isto é, aos ditames da biografia, do ponto de vista teatral, cênico, a mesma obra deve inserir-se numa outra tradição, a tradição do teatro musicado. De um teatro musicado já identificado pelo imaginário carioca com as manifestações dos musicais que frequentaram a cena do Rio de Janeiro: se, por um lado, o musical reproduzido, tal como exige a matriz americana exportada de *My fair lady* ou *O homem da Mancha*, apenas para lembrar sucessos trazidos por Bibi Ferreira,⁹ entre inúmeros outros, que buscam uma história bem contada; por outro, vai trazer de volta recursos do teatro de variedades ou do teatro de revista brasileiro, no que diz respeito à estrutura em quadro, aos fragmentos interrompidos por números de canto e, eventualmente, de dança. O segundo modo de organização desse discurso é, portanto, o musical. Como se comporta esse gênero matriz?

a) o musical é um gênero teatral que se caracteriza por narrar uma história não só através de palavras ditas, mas também fazendo uso da melodia e dos versos que compõem sua música como elementos integrados no discurso, para reforçar ou expressar história e personagens a seu modo. A melodia é usada, então, como pano de fundo ou como arranjo de acompanhamento para as partes em que o diálogo é substituído pelo canto. A essas invariáveis – história,

personagens, diálogos, melodia e canto – pode-se eventualmente acrescentar a dança que, no caso do gênero conhecido apenas como musical americano, sobretudo na forma como foi levado para o cinema, torna-se uma condição ao lado dos outros elementos. Se o campo é da livre ficção, haverá na certa um tema a conduzir o enredo, uma questão a ser abordada e para qual sempre se apresentará uma solução conciliadora, possível e agradável. Por isso, em geral, o Gênero se configura como comédia musical, com certeza por que, mesmo que lide com algum conflito central e possa conduzir a algum *pathos*, a terminalidade sua natureza é atenuada, torna-se leve. O humor é uma de suas fortes características.

b) a complexidade na construção do musical reflete-se na ficha técnica: as peças do gênero são montadas com muita assistência técnica, ao encenador, ao ator e à música. Uma outra exigência passa a ser condição na seleção dos atores, que devem demonstrar domínio do canto, como por exemplo, afinação, musicalidade além de domínio corporal e de atuação. As opções pelo acompanhamento musical ao vivo exigem também da cenografia um aproveitamento específico do espaço cênico, e do figurino, um trabalho de valorização do colorido e da figura em movimento no espaço, além de, claro, quando o tema exige, rigor na contextualização dos episódios.¹⁰

c) os temas abordados são variados, em geral vindos da literatura para a cena e daí para o cinema: histórias clássicas adaptadas, paráfrases ou paródias de circunstâncias do próprio

⁹ “Nos palcos, a carreira de Bibi foi marcada pelos musicais: *My fair lady* (1962), *Alô, Dolly!* (1965), *O Homem de la Mancha* (1972), *Gota d’água* (1975), *Piaf - A vida de uma estrela da canção* (1983), *Bibi in concert* (1991), *Bibi in concert 2 - Entertainer* (1994), *Bibi canta e conta Piaf* (1995), *Brasileiro, profissão, esperança* (1997), *Bibi vive Amália* (2001), *Bibi in concert 3* (2004)” (VILHENA, 2007).

¹⁰ *Os produtores*, o musical de Mel Brooks importado por Miguel Falabella, que se motivou desde que assistiu à montagem na Broadway, ainda em 2001, exigiu, no Brasil, uma orquestra de 11 músicos, equipe técnica e de produção de 80 pessoas, além de 25 atores no elenco.

meio, como o musical de Mel Brooks, *Os produtores*, sucesso no Brasil em 2007 e 2008. A liberdade ficcional é ilimitada e a cena musical da margem à realizações plásticas desafiadoras.

4. Então, um musical biográfico

Da fusão desses modos de organização de discurso, da biografia e do musical no teatro surge a proposta do musical biográfico, conforme os palcos cariocas vêm apresentando nos últimos doze anos. O que distingue esses espetáculos? Um musical biográfico correto deve conter, em sua fórmula mágica, músicas, bem interpretadas; figurino, de gosto adequado, bem executado, cenários que permitam os saltos espaço-temporais necessários, coreografias que aproveitem a economia dos versos musicados e, no centro disso tudo, um personagem bem construído, de modo a dar conta das peripécias de uma vida, cujo interesse por estar no anedótico, mas cujo valor advém da música, da qual devem ser oferecidos exemplos na justa medida e com qualidade de execução. Nada tão simples e tão fácil, apesar de o resultado fluir com naturalidade. Como exemplo de musical biográfico da primeira vertente, na trilha da tradição americana, o espetáculo *South American Way*: Carmem Miranda, o musical - que, conforme desejo dos produtores, buscou “um grande musical nacional, digno dos palcos da Broadway, mas com tempero e medida brasileira” (Programa do espetáculo: s/p). Como exemplo de musical biográfico da segunda vertente, na trilha da tradição brasileira, o exemplo é o espetáculo *As aventuras de Zé Jack e seu pandeiro solto na buraqueira no país da feira*, cuja estrutura fragmentada de quadros, oferece cenas da vida de Jackson do Pandeiro como se apresentadas num teatrinho de feira, exemplo já lembrado como forma de metateatro. São dois exemplos bastante díspares, de modo a se ver que o modelo introduzido pelo musical biográfico carioca é original e eclético, dando margem à busca de soluções diversas, que permitam

driblar o *déjà vu* obrigatório da reprodução do que já é domínio comum. Como surpreender, mesmo assim?

a) no musical biográfico, o personagem principal e seus contemporâneos não são, por princípio, livre criação do dramaturgo, mas reconstruídos dentro dos princípios básicos da biografia. Isto também determina a relação do biografado com o universo da música: se ele é compositor, ou apenas intérprete, a diferença vai com certeza influir no modo de inserção da música no diálogo, no equilíbrio entre as partes faladas e cantadas, no número de canções a serem exploradas em cena. Se os fatos que tornaram a vida desse artista merecedora de atenção ocorrem desde a infância, se a sua vocação explicitou-se precocemente, a opção será por uma seqüência temporal que deverá dar conta de maior duração. Neste caso, pode-se optar por não ir até os últimos anos de vida, ou até a morte, mas por congelar a figura em pleno sucesso. Os expedientes dramáticos explorados podem resultar em recursos metafictícios, em que o registro do processo de construção fique evidenciado, ou em reconstituição em *flashback*, motivado por uma lembrança no leito de morte, como na narrativa clássica, o que não deixa de ser uma derivação da metaficção: a experiência da vida a se extinguir é trazida como num longo devaneio que ou engole totalmente o tempo presente, ou com ele contrapõe idas e vindas, num jogo de dupla temporalidade. O foco central é traduzir a história de uma vida: aquela vida, aqueles acontecimentos, um temperamento a ser explorado, um repertório de músicas a serem exibidas e a busca de soluções cênicas para dar conta do projeto, para obtenção de um resultado bem sucedido.

b) no musical biográfico a inserção das partes musicadas pode ser orgânica em relação ao argumento que está sendo apresentado e obedecer a uma lógica interna do personagem quando, por exemplo, o personagem é compositor; ou apenas criar ligações artificiais, temá-



ticas, se o personagem é só um intérprete. Além disso, há que se considerar a opção da lógica temporal escolhida, se cronologia direta ou inversa, ou se, no esforço de recuperação diacrônica, faz-se um corte em determinado momento, privilegiando aspectos de sua ocorrência. Há a possibilidade também de se flagrar apenas o adulto, sem se preocupar com a criança, ou de se fazer vir a criança a partir da memória do adulto, ou do velho. Como na biografia, há uma motivação a reger as escolhas dramáticas no sentido de fazê-las dialogar consistentemente com as escolhas musicais a serem apresentadas. Em relação à seleção musical também entre em circuito a lógica da referência factual que se sobrepõe à seleção de músicas, de modo a bem encaixar na trama as principais composições, mais representativas e estimadas pela preferência popular do cantor ou compositor enfocado. Os ganchos usados para a inserção musical são um fator a mais na avaliação do resultado obtido.

c) no musical biográfico há opções que tentam conciliar a atração pela verdade com a liberdade ficcional, criando diversos expedientes para dar maior colorido ao espetáculo, incluindo aí os recursos áudio-visuais, documentários de época, gravações de depoimentos, projeção de painéis fotográficos ou até mesmo cenas de platéia, para fazer lembrar uma histórica reação de público. A utilização de um elenco de apoio – para números de dança, por exemplo – em função de uma economia do espetáculo, tanto para expandi-lo, na busca do mais luxuoso, quanto para enxugá-lo, de modo a obter maior simplicidade, pode ser um dos possíveis recursos.

Por um lado, além de fornecer material para a pesquisa sobre a indústria de *entretenimento*, o teatro musical biográfico, na forma como o desenvolvemos no Rio de Janeiro, também permite refletir sobre uma vertente do comportamento humano que mais e mais se manifesta nos dias de hoje e que diz respeito à crescente curiosidade sobre a vida alheia. O cres-

cente número de biografias que vêm sendo publicadas revela um interesse pela leitura do gênero biográfico e tanto pode gerar produtos de qualidade, quanto, obviamente, produtos menores, oportunistas dessa nova tendência do mercado editorial, como a milionária indústria editorial das revistas de fofocas. Pelo viés perverso, tais reportagens escamoteiam uma invasão da privacidade que bem reflete o fenômeno batizado por Richard Sennett “tirania da intimidade” (1988), outra face da curiosidade mórbida que move os *reality shows*.

Por outro lado, se de um grande escritor, famoso e muito lido, se faz uma biografia literária, de um cantor, compositor intérprete de sua própria música, é natural que se faça uma biografia musical.

Nada mais compreensível num país onde essa tendência diz respeito a uma tradição de teatro musicado, iniciada com as operetas apresentadas desde meados do século XIX. Esse é outro aspecto do teatro musical que ainda precisa ser mais bem examinado, o da relação que permite estabelecer com as manifestações espetaculares de outras épocas, remetendo a uma idéia de tradição desenvolvida por Raymond Williams, em seu livro *Tragédia Moderna*, a partir da qual se podem associar os fenômenos musicais brasileiros do passado com as montagens musicais realizadas no Brasil em datas mais recentes. Mas também, por esse ângulo, valorizar as produções contemporâneas do teatro carioca pelo que poderão contribuir, no futuro, para a história da virada do século vinte e um: “Tradição não é passado, mas uma interpretação do passado: uma seleção e avaliação [realizada nos dias de hoje] daqueles que nos antecederam, mais do que um registro neutro. E se assim é, o presente, em qualquer época é um fator na seleção e na avaliação” (2002, p. 34).

O que se tem visto na cena carioca é uma forma que se tornou *sui generis* e que criou uma espécie de fórmula com características próprias inegáveis: um nome famoso, desses que fizeram corações suspirar ou pelo menos sorrir de alegria; um repertório que se conheça de cor e que



se aprecie lembrar; situações de embaraço e constrangimento, dificuldade ou tristeza, regidas por um espírito elevado e bem-humorado, aliando o sério ao jocoso, o satírico ao lírico, a homenagem à crítica simpática. Se o elenco ajudar, a técnica for eficiente e o orçamento permitir, o resultado será o sucesso de meses em cartaz, viagens asseguradas por teatros do país até, por que não, quando o sucesso não despertar a ambição desmedida de herdeiros, uma garantia de nova temporada no Rio de Janeiro, honrando o reconhecimento do público e, em alguns espetáculos, da crítica. Não obstante, a reincidência induz à desconfiança diante de cada nova proposta: estará o gênero desgastado, conseguirá ele mais uma vez demonstrar competência de driblar a fórmula e encontrar novas soluções convincentes?¹¹

Ao homenagear figuras reais do universo de cantores, cantoras, compositores e compositoras da história de nossa música popular, algumas ainda vivas, essas obras buscam conciliar a liberdade da imaginação criativa com as restrições da pesquisa documental pela busca da verdade, de modo a não ultrapassar o limite da ética pessoal e familiar, tentando trazer o verossímil para o campo da memória musical, o encanto da ficção suprindo as carências realísticas espaço-temporais a ponto de compensar, pela beleza, a fidelidade literal à factualidade.

Essa convivência de contrários em delicado equilíbrio sugere exame de alguns pontos, a seguir destacados, para que esse subgênero do teatro musicado tenha seus contornos mais cla-

ramente delineados. São pontos referentes aos modos de organização de discursos de natureza distintas (literária e/ou cênica), como a biografia e o musical, a se fundirem numa única forma: o teatro musical biográfico. Esse novo subgênero do teatro musicado, sob um aspecto, e do teatro histórico, sob outro, ora discute formas, ora reproduz fórmulas, ora equilibra elementos em composição harmoniosa, ora aprisiona-se em recursos gastos e ineficientes. De fato, procura encontrar uma adequação interessante entre os aspectos necessários de saberes sobre a vida de um artista, sua obra e seu comportamento humano e profissional, e sua apresentação ao público, de modo intrigante e instigante, curioso ou apaixonado, direto ou dissimulado, surpreendente ou atribulado. Pois para “dar samba”,¹² ou pelo menos, dar um bom musical biográfico, essa personalidade precisa apresentar ingredientes heróicos, críticos, crônicos, contraditórios, polêmicos, entre a vida pública e a vida privada, entre os altos do sucesso e os baixos de diferenciadas crises inerentes à, em geral, incontestável genialidade da figura, seus vícios, vicissitudes e idiosincrasias. Um simples mortal não vira personagem de teatro musical biográfico, é preciso mais do que uma vida ordinária; é necessário algo de contundente, de extraordinário para atizar a curiosidade, ensinar a viver, provocar admiração, fazer rir, encantar. Todo personagem de musical biográfico é mítico, heróico e só está ali porque, independente dos fracassos pelos quais passou, é um vencedor.



Referências bibliográficas

- ARENDDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectivas, 1972.
- BADINTER, Elisabeth. *Um é o outro*. 5ª. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2003.
- _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BOUTIER e JULIA. *Passados recompostos*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, Editora FGV, 1998.
- BULHÕES-CARVALHO, Ana Maria. *Diz isso Cantando: a biografia e cena carioca contemporânea*, projeto de pesquisa cadastrado na DPq/Prog-UNIRIO, 2001.
- _____. “Diz isso cantando: notas sobre o teatro musical biográfico carioca contemporâneo” in *Moringa*, João Pessoa, UFPB (Universidade Federal da Paraíba), ano3, no.3, 2008.
- CERTEAU, Michel de. *A escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CIORAN. *Antologia do retrato*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- _____. *Breviário de decomposição*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- _____. *Exercícios de admiração*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.
- COMPAGON, Antoine. *O trabalho de citação*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- DUBY, George. *A história continua*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar/UFRJ, 1993.
- FERRO, Marc. *Falsificações da história*. Lisboa: Publicações Europa-América, 1994.
- HOBBSAWM, Eric. *Sobre história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- _____. Re-presenting the past in *The politics of postmodernism*. London: Routledge, 1990.
- HUYSSSEN, Andreas. *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.
- KERRANE, Kevin & YAGODA, Ben (ed.) *The Art of Fact*. New York: Touchstone, 1997.
- LASCH, Christopher. *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago, 1983.
- LE GOFF, Jacques. Comment écrire une biographie historique aujourd’hui? *Le Débat*. Paris: Gallimard, n 54, mars-avril 1989.
- O PERCEVEJO. *Revista de estética, crítica e teatro*. O teatro de revista no Brasil. Rio de Janeiro, Departamento de Teoria do teatro, Programa de Pós-Graduação em Artes cênicas, ano 14, no. 13, 2004.
- PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- ROKEM, Freddie. *Performing History*. Iowa: University of Iowa Press, 2000.
- SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia das Letras, 1988.
- VENEZIANO, Neyde. *Não adianta chorar*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

