

Prefeitura da cidade do Rio de Janeiro
e Secretaria Municipal de Cultura apresentam



Questão de Crítica
Vol. VIII, nº 64, maio de 2015
ISSN 1983-0300

PATROCÍNIO:



CRÍTICAS

De quem falam as biografias?

Crítica dos espetáculos *Chacrinha, o musical*, com direção de Andrucha Waddington e direção musical de Delia Fischer, e *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal*, com direção de Pedro Brício e direção musical de Alexandre Elias

Autora: Mariana Barcelos

Resumo: O texto reflete sobre a abordagem biográfica no espetáculo teatral, a partir de dois recentes musicais encenados no Rio de Janeiro — *Chacrinha, o musical* e *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal*. Questiona-se a padronização da narrativa biográfica e seus desdobramentos na construção da cena.

Palavras-chave: narrativa biográfica, biografia de artista, história, nome.

Abstract: The text reflects on the biographic approach in theatre, from two recent musicals premiered in Rio de Janeiro — *Chacrinha, o musical* and *S'imbora, o musical — A história de Wilson Simonal*. The intention is to bring into question the standardization of biographical narrative and its developments in the construction of the scene.

Keywords: biographical narrative, biography of artis, history, name.

“Falar de história de vida é pelo menos pressupor — e isso não é pouco — que a vida é uma história.”

Pierre Bourdieu

As biografias não saem de cartaz no teatro. Também não deixam de ser publicadas, nem de virar filme. Às vezes, no mercado, a vida de um artista está ao mesmo tempo na livraria, no teatro e no cinema. Não só a vida de artistas, mas, aqui, vamos tratar apenas destes. Recentemente, podem ainda virar seriado de televisão. As biografias têm vidas próprias para além das vidas dos artistas.

Aparentemente tudo começa num único produto — o livro —, com um trabalho mais elaborado de um biógrafo que se dedicou à pesquisa e a transformar a vida de alguém em história, ou em narrativa biográfica. A biografia é uma escrita que pressupõe uma abordagem específica, mas, depois de pronta, já não há como negar que a vida de fulano “deu um livro”. Algo como uma autorização de exportação para outras técnicas.

Ocorre que, às vezes, durante o espetáculo, cenas lembrem passagens dos livros, do filme, ou trechos do documentário — que podem ser uma gravação do momento real, que está disponível no Youtube. Um meio contamina o outro, e faz parecer, ocasionalmente, uma colagem pouco cuidada do que veio antes. E é muito fácil sair do teatro ouvindo comparações por parte dos espectadores que, já tendo tido acesso à biografia em outra forma, traçam suas hierarquias do mais bem-feito. A melhor biografia.

Esse comportamento é revelador de duas características. A primeira é que o público da peça de biografia, geralmente, acompanha / acompanhou o artista, e mesmo quando não se trata de fãs dele, a vida do sujeito não é

completamente desconhecida. Isto gera a segunda característica que é: a expectativa sobre um texto biográfico é diferente da dos demais. Ele deve se encaixar numa estrutura pré-determinada, que, para o espectador, até comporta algumas novidades, desde que conte o que já se sabe e mostre o que já foi visto, bem-feito. O “bem-feito”, na biografia, funciona como uma reconstituição da cena original (como num inquérito policial).

Não podemos esquecer que a biografia também é memória. E no quesito a que compete atender às demandas saudosistas dos espectadores, uma caracterização impecável e um pot-pourri de músicas da época já gera satisfação. Mas a memória não pode ser apenas um desejo de rever o passado. É a partir daí que a biografia pode ser um problema. Para a historiadora Sabina Loriga (1998), a narrativa biográfica apresenta duas utopias. A mais óbvia é o que a autora chama de “utopia naturalista”, que faz supor que uma biografia dá conta de narrar a vida real de um sujeito — dando a entender que se trata de um gênero não suscetível de verificação. A outra utopia, que nos interessa mais, é chamada de “representatividade biográfica”, que trata um sujeito biografado como um “indivíduo representativo” de uma categoria (o jornalista, a dona de casa, o policial). Ao desenvolver esta utopia, Loriga explicita que a representatividade biográfica induz a narrativa biográfica a uma escrita genérica, na qual se pode encaixar uma categoria inteira.

Trata-se de uma opção importante, a qual visa a integrar o estudo biográfico a uma perspectiva pautada na generalização, que se traduz, todavia, em uma busca de experiências medianas: o historiador escolhe os traços mais comuns de uma história de vida (...). (LORIGA, 1998, p. 28).

Eis, então, a nossa categoria: o artista. Numa narrativa biográfica generalista, não importando a expressão artística em que se apresenta, o artista passa,

com alguma alteração na ordem, pelas seguintes fases: a infância; a ascensão / sucesso; a crise; a redenção; e a morte. A constituição dessa estrutura rapsódica inviabiliza a lógica naturalista, como também deixa esse rastro de que as vidas dos artistas se espelham infinitamente. E de que as peças biográficas estão falando de qualquer um.

Chacrinha, o musical, por exemplo, é dividido em dois atos, que ao todo dão aproximadamente três horas de espetáculo. O primeiro ato traz Abelardo Barbosa criança — “Abelardinho” — dividindo o papel de narrador da sua própria história com a figura de um contador de história / palhaço / repentista que era sua inspiração de infância. Pernambucano, Abelardinho já sabia o que queria ser quando crescesse (porque os artistas normalmente já sabem o que querem ser desde criança, segundo as biografias).

Sobre esta etapa da narrativa biográfica, Bourdieu (1996) chama atenção para a construção de um “projeto original”. A biografia alimenta a visão de que a vida do artista não poderia ser outra, e é no período da infância que se comprovam as habilidades que justificam o sucesso depois. Abelardinho “sempre” foi extrovertido, “sempre quis cantar e ter um programa da rádio”, “desde pequeno era conhecido pela vizinhança”, “já na infância, com humor, ajudava o pai no atendimento dos clientes do comércio”, enfim, vida e obra que convergem.

Palco nu, com grandes painéis de xilogravuras que se alternam com o passar dos anos do menino, e alguns praticáveis móveis que representam espaços pequenos como o quarto, a lojinha, a residência universitária, etc. Neste ato, o cenário de Gringo Cardia apresenta uma precariedade proposital em relação ao segundo ato, que começa na fase do sucesso, dos grandes programas de televisão. Durante a maior parte da infância, Abelardo não teve uma vida pobre, mas nada pode ser maior do que o que virá depois. O sucesso é o

auge. Daí, em contraposição, esse Pernambuco que é xilogravura e palheta terrosa de cores (“sempre”), palco vazio. A exceção são os figurinos de Claudia Kopke, já que quando não são os personagens corriqueiros da vida de Abelardinho, os demais atores compõem os personagens da imaginação folclórica da criança. Fadas, noiva, animais, etc., são os figurinos com maior destaque de criação, porque não mimetizam algo já visto (como todo o segundo ato) e não são banalizados como os demais (pai, mãe, amigo, cliente, etc.). A imaginação de Abelardo “sempre” foi maravilhosa.

Como transição para o segundo ato, a última cena antes do intervalo dá uma ideia do que está por vir. Atrás da figura do Aberladinho jovem-adulto, surge o velho que brilha num blazer de paetês vermelhos, cabelos brancos enrolados até as orelhas, óculos, andar lento, buzina, cartola e voz rouca. Abelardo cantarola “roda, roda, roda e avisa...”, a plateia continua sozinha no teatro João Caetano lotado. O ator é Stepan Nercessian, mas parece um holograma, razão óbvia de comoção do público. Stepan é o ator que faz o contador de história que Abelardinho queria ser quando crescesse. Por esta metáfora, o diretor consegue cumprir o “projeto original”, Abelardinho se torna o que “sempre” quis ser.

A vida de Chacrinha contada no palco segue uma narrativa cronológica, que aproxima a biografia da história, e dá a entender que a vida pode ser lida como um relato coerente de uma sequência de acontecimentos, como nos relatos históricos, com significado e direção. Para Bourdieu, entretanto, o real (da vida real) é descontínuo. Mas a biografia abandona o real, pois se apega à demanda por coerência e à necessidade de que os fatos façam sentido na totalidade da vida narrada. Esse sentido deve atender não somente ao eu-Chacrinha, como também ao eu-artista, uma categoria que precisa ser honrada a partir de uma história unificadora de “eus”. O público (leitor ou não) tende “a

identificar a normalidade como identidade entendida como constância em si mesmo de um ser responsável, isto é, previsível ou, no mínimo, inteligível à maneira de uma história bem construída (...).” (BOURDIEU, 1996, p. 186).

Previsivelmente, o segundo ato começa. Grandioso, no que diz respeito aos cenários dos programas que Chacrinha apresentou; detalhista, quanto aos figurinos do personagem principal e das figuras famosas dos programas. As chacretes, por exemplo, além dos figurinos-réplicas, apresentam-se para o público, descendo até os corredores da plateia, com uma intimidade de pessoas que se conhecessem há anos, fazendo poses para as fotos. O segundo ato pode ser fotografado, é um show de auditório, os celulares não saem das mãos das pessoas sedentas por capturar uma imagem-memória. É uma biografia *revival*. Episódios conhecidos de quadros famosos dos programas se alternam no ritmo dos pot-pourri das músicas-do-ano. “Era assim mesmo”. Sucesso. A narrativa biográfica se constrói numa justaposição de episódios e músicas que deixa a estrutura dramática um tanto a mercê do excesso de momentos. Quando a fase da “decadência” surge, começa feito um corte, “de repente” lembra-se que Chacrinha foi muito criticado, chamado de louco, burro, etc., que seu programa era decadente. Chacrinha vai para o analista entender quem é Chacrinha, quem é Abelardo. Essa entrada brusca (e literal) da psicologia na história, para uma dramaturgia que não se apropriou da narrativa até então, contribui para a impressão de um movimento (dramático) forjado de declínio.

Depois do auge, o artista tem que passar por um sacrifício. A narrativa biográfica quer provar o sentido da existência do biografado. O artista tem que provar o tempo inteiro porque é o que é. Uma ambiguidade nasce a partir do enaltecimento das capacidades criadoras dos artistas: ao mesmo tempo em que é um elogio à marca que o indivíduo deixa, por outro lado aproxima a

imagem do artista à de um herói ou à de um ser divino. A dramaturgia vira reverência e perde com isso qualidades próprias de sua escritura.

Wilson Simonal também estava com sua biografia apresentada em um espetáculo musical. Do outro lado da Praça Tiradentes, no teatro Carlos Gomes, o público também lotava a plateia. Faz alguns anos que o repertório de Simonal voltou a tocar nas festas e, talvez, isso possa ter contribuído para uma plateia de idade mais mista. Porém, Simonal, diferente de Chacrinha, teve um período de sua vida não tão exposto. Nos seus últimos anos, Simonal era como que um artista desaparecido, que sumira dos holofotes. Para o público, trata-se de uma parte que o relato biográfico poderia desvendar.

A vida real de Simonal desvia do que se pressupõe da sequência biográfica. Ela demandaria outro empenho dramático, a começar, aceitando que, para Simonal, sua carreira, em vida, acabou. Simonal para na decadência. Não tem redenção, não tem pós-crise. É um problema para o que se espera do relato biográfico de artista, e a opção feita por Nelson Motta e Patrícia Andrade, que assinam o texto, para o final desta história de vida, apenas corrobora com o pensamento de que a biografia cria heróis e redime os humanos. Depois de morto, Simonal percebe em seu bolso, no céu, um documento “oficial” que o inocenta do crime do qual era acusado. Por quê?

O espetáculo *S'imbora, o musical* tem dois atos, o primeiro já é a fase de sucesso, e o segundo, os anos de constante decadência. A parte da infância foi poupada como encenação, virou apenas uma fala rápida dita por Simonal num momento de reflexão, com a passagem de um menino que caminha de um lado ao outro do palco. Da infância pobre até virar o “primeiro negro pop star do Brasil sem cantar apenas sambas” — poucos minutos. A vida de Simonal apresentava algo mais sério para ser resolvido, que não poderia ser um corte para inserção de psicologismos repentinos. Existia um fato, um

acontecimento, que não é engraçado, que não transforma o artista numa figura exótica, que não o torna digno de pena.

Quando a primeira cena do espetáculo começa num ambiente escuro e aparentemente escondido, com Simonal tentando justificar um documento que foi assinado por ele mesmo, “sem ler”, a primeira leitura da cena parece dizer que o artista não será poupado, biograficamente. Porque, apesar de acusado pela polícia, é o próprio Simonal que monta sua armadilha. Nessa história, é difícil convergir vida e obra: como que se justifica que um *showman*, apresentador e cantor versátil, com um público de programas como os de Chacrinha, tenha mandado amigos da polícia “darem um susto” no próprio contador? E que, para isso, ainda assinara um documento no qual admitia ter contribuído com a ditadura entregando artistas subversivos? Quando foi que o “projeto original” de Simonal saiu dos trilhos?

“A vida real é descontínua”. Mas quando o projeto insiste em fazer a biografia justificar a obra, num caso como este, só resta redimir o artista. Isso logo numa história que tinha tudo para subverter o padrão biográfico. De quem falam, afinal, as biografias?

Sobe a translúcida tela que separa o obscuro escritório policial da primeira cena, no proscênio, e revela-se o cenário de todo o espetáculo: um outro palco (um andar acima), ao qual se chega através de degraus que podem estar iluminados. O cenário de Hélio Eichbauer para a representação da biografia de um artista é... um palco. Durante todo o tempo apenas um palco, e eventualmente projeções. Fora o encontro com a polícia, todo o resto da vida de Simonal é encenado ali, residências (de luxo), palcos de bares, palcos de programas, o Maracanãzinho, etc. As cores dos degraus e do palco são em tons de cinza e, apesar de ser uma estrutura grande, quando não iluminada, fica neutra, tornando-se uma presença constante, mas que não se sobrepõe ao

artista. No primeiro ato, todos os palcos estão abertos para o cantor; no segundo, ele tenta em vão se manter em cima; depois, tenta subir; e então aceita, por fim, da plateia, assistir aos filhos. Final da descida.

Os figurinos de Marília Carneiro, diferentemente do que acontece em boa parte dos figurinos em *Chacrinha...*, não precisam ser réplicas (o público não espera por isso), no máximo eles fazem alusões a alguns figurinos de shows e programas, que representam décadas específicas do final do século XX, mas não imitam. O ator, então, não fica preso a uma demanda de interpretação que é ser a “reconstituição” do original.

Ícaro Silva constrói um Simonal com malemolência, “pilantragem”, com movimentos de corpo que até lembram o artista, mas o foco não está em um tipo mais rasteiro de imitação. Por exemplo, ele não tem os traços de Simonal, o que é comum nas montagens biográficas e, às vezes, até um pré-requisito para o ator poder protagonizá-las. É bom lembrar também que, em espetáculos assim, não são os biografados os únicos personagens famosos. Em *S'imbora...*, além de Simonal, temos Carlos Imperial, Eduardo Araújo, Miele, Roberto Bôscoli, e tantas outras figuras que faziam parte do ciclo social desses artistas. Os produtores estão presentes em muitos espetáculos: Boni, por exemplo, está tanto em *Chacrinha* quanto em *S'imbora*, e de forma muito marcante. Por isso, seria interessante pensar por que, apesar de conhecidos, a interpretação dos protagonistas apresenta um rigor superior à dos demais personagens. E quando se assume um tom satírico (como acontece mais enfaticamente em *Chacrinha*) com os personagens famosos que aparecem pontualmente, como Roberto Carlos, Elis Regina, Elke Maravilha, Ritchie, Caetano Veloso, Dercy, etc., a sátira se transforma quase que em um deboche, de um jeito que dá a impressão de o personagem surgir para cumprir uma cota de figuras das épocas.



Uma brincadeira de cena sem importância. O que está em jogo, entretanto, é o uso público do passado, conhecido e vivido por muitos (da plateia inclusive), para a construção de um tempo histórico que é biográfico, mas que se descola do real. Como algo que é reconstruído, a partir de experiências pessoais editadas, pode ser natural? Se nem mesmo à vida do artista que morre em decadência é permitido terminar dessa forma? Ali o indivíduo deixa de ser um particular para ser uma média, não agindo sequer sobre o curso do relato da sua própria vida. Submissos aos biógrafos, aos produtores, aos diretores, à família, ou ainda, por outro lado, submissos a si mesmos, se pensarmos nos artistas vivos (ideólogos de si), que decidem quais experiências poderão ou não compor suas biografias. Submissos, antes de tudo, à ideia biográfica de artista mais comum do seu tempo.

Segundo Bourdieu, os fatos são movimentados apenas para dar coerência e sentido à história de vida mesmo que artificialmente, e, seguindo este pensamento, para Loriga, o sentido está atrelado ao universo coletivo no qual o indivíduo se insere — o dos artistas. Todavia, o biografado precisa de um ponto fixo que sustente toda a edição em torno da sua história de vida. Para Bourdieu, esse ponto é o nome. O nome é o que permanece fixo, socialmente, enquanto tudo se desloca. O nome é a própria história, quase sempre o título, no mínimo está no subtítulo, dos espetáculos.

O nome é mais forte que a história, porque impõe arbitrariamente uma identidade social. Quando Chacrinha entra em crise, ele não sabe mais definir quem é Chacrinha, quem é Abelardo, e a resposta que se dá é que ele não pode não ser Chacrinha, no mínimo ele tem que ser os dois. Quando Simonal diz que assinou o documento sem ler, este argumento não interessa, porque o nome dele está no papel — a assinatura vale mais do que a voz. A biografia

talvez fale da história dos nomes, não dos indivíduos. Só um ponto fixo como o nome pode suportar a coerência e o sentido permanentes.

Tudo leva a crer que o relato de vida tende a aproximar-se do modelo oficial de si, carteira de identidade, ficha de estado civil, curriculum vitae, biografia oficial, bem como a filosofia da identidade que o sustenta, quanto mais nos aproximamos dos interrogatórios oficiais das investigações oficiais — cujo limite é a investigação judiciária ou policial —, afastando-se ao mesmo tempo das trocas íntimas entre familiares e da lógica da confiança que prevalece nesses mercados protegidos. (BOURDIEU, 1996, p. 188).

A biografia vende a ideia de uma obra que preserva a memória de um indivíduo dotado de qualidades muito especiais e únicas, mas faz isso anulando o íntimo descontínuo em favor do oficial generalista.

Tentar compreender uma vida como uma série única e por si suficiente de acontecimentos sucessivos, sem outro vínculo que não a associação a um 'sujeito' cuja constância certamente não é senão aquela de um nome próprio, é quase tão absurdo quanto tentar explicar a razão de um trajeto no metrô sem levar em conta a estrutura da rede, isto é, a matriz das relações objetivas entre as diferentes estações. (BOURDIEU, 1996, p. 190).

Pensar no espetáculo biográfico (musicado ou não), sem questionar o lugar já consolidado da forma do relato biográfico, é repetir biografias no teatro tal como transformar histórias de vida em qualquer uma. “Qual artista ainda não teve uma biografia teatralizada?": seria esta uma pergunta de produtores? Ou de biógrafos que visualizam um mercado de anos de desdobramentos dos seus livros? Tem muito público? Dá dinheiro? A biografia é uma franquia?

Se a biografia tem para si um “projeto original”, desviar-se dele pode ser o caminho para uma narrativa descontínua sobre um indivíduo que não repete outros, que não é coerente, cuja história não faça sentido, que não precise de redenção (nem de homenagem), e que possa, com o passar do tempo, até ser esquecido. Os nomes, contudo, esses permanecerão sempre fixos.

Referências bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. “A ilusão bibliográfica”. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaina (orgs.). *Usos e abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: FGV, 1996, p. 183-191.

LORIGA, Sabina. “A biografia como problema”. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: FGV, 1998, p. 225-250.

Link no site da revista Questão de Crítica:

<http://www.questaodecritica.com.br/2015/05/de-quem-falam-as-biografias/>

Mariana Barcelos é atriz, teórica do teatro formada pela UNIRIO e graduanda de Ciências Sociais pela UFRJ.