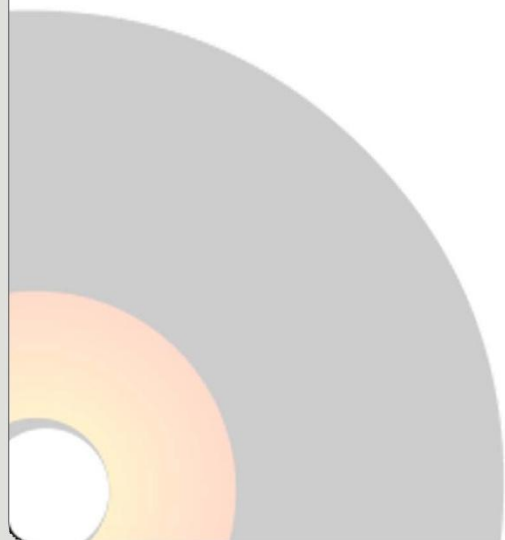


# **PALAVRA FALADA E PALAVRA CANTADA**

Carolina Barcelos

Março / 2012  
PUC-Rio



**PALAVRA FALADA E PALAVRA CANTADA**  
**UM ESTUDO SOBRE A DRAMATURGIA E O TRABALHO ATORAL NO**  
**MUSICAL BIOGRÁFICO BRASILEIRO CONTEMPORÂNEO**

*Carolina Montebelo Barcelos* é professora e coordenadora de Teatro da Escola Britânica - Rio de Janeiro e mestranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade na PUC-Rio.

Email: carolinambarcelos@hotmail.com

**Resumo**

O objetivo deste artigo é refletir sobre a forma pela qual texto e música são trabalhados pelo dramaturgo e diretor Flávio Marinho e pelo ator Diogo Vilela no musical biográfico brasileiro *Cauby! Cauby!*

**Abstract**

The aim of this article is to reflect on the integration between text and music by playwright and director Flávio Marinho and by the actor Diogo Vilela in the Brazilian biographical musical *Cauby! Cauby!*



*Depois mil vozes ouvi  
Que me queriam chamar  
Que me queriam levar de mim  
Tantas mulheres febris  
Loucas pela minha voz  
Música doce  
Gritando meu nome  
Cauby! Cauby!*

**Caetano Veloso, *Cauby! Cauby!*, 1980**

Cauby Peixoto já foi retratado pela música de Caetano Veloso, pela escrita biográfica de Rodrigo Faour (2001), um dia poderá se tornar personagem principal de um documentário do cinema, e já teve sua vida encenada nos palcos brasileiros em uma peça musical que pegou emprestado o título que Caetano deu à sua música. *Cauby! Cauby!*, escrita por Flávio Marinho e protagonizada por Diogo Vilela, é um dos muitos musicais que têm ocupado os palcos de diversas capitais brasileiras, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo.

Sucesso de público e de crítica, o teatro musical brasileiro contemporâneo<sup>i</sup> não tem sido amplamente investigado nos meios acadêmicos e muitos são aqueles, mesmo nos meios teatrais, que olham para esse fazer teatral com certo desprezo. Ainda não há uma fortuna crítica variada sobre o tema: são poucos os ensaios e artigos, a documentação é escassa e de difícil acesso e, por conseguinte, não existe ainda uma metodologia de estudos voltada exclusivamente para esse gênero teatral<sup>ii</sup>. Dessa forma, um estudo sobre o musical brasileiro contemporâneo estaria longe de esgotar o tema, mas pode contribuir para dar relevo a um gênero que tem sido aclamado pelo público e, de certa forma, negligenciado pelos meios acadêmicos. Como o teatro musical contemporâneo brasileiro abarca desde peças traduzidas integralmente do inglês, mas na sua versão original internacional, até aquelas de temáticas genuinamente nacionais, como os inúmeros musicais centrados em personalidades consagradas da música brasileira, far-se-á necessário um recorte substancial para fins de análise.

O objetivo deste artigo é, portanto, refletir sobre a forma pela qual a palavra falada e a palavra cantada, texto e música, são trabalhados pelo dramaturgo/diretor e, principalmente, pelo ator. É importante ressaltar que como o texto escrito pelo dramaturgo tem como objetivo principal ser falado e não lido, a palavra escrita ganha força quando proferida pela voz do ator. Após uma apreciação geral sobre o surgimento



e desenvolvimento do teatro musical no Brasil ao longo do século XX, que se faz necessário para uma compreensão do estatuto da música no teatro, será contemplada a dramaturgia de Flavio Marinho em *Cauby! Cauby!*, encenada em 2006, e como seu protagonista, Diogo Vilela, trabalhou a palavra falada e a palavra cantada nessa peça.

A teórica e crítica de teatro Tânia Brandão ressalta que a historiografia tradicional do teatro brasileiro não dedica uma análise crítica ao teatro musical. De fato, ao manusearmos os livros sobre a história do teatro no Brasil, desde os textos escritos por aqueles considerados mais conservadores, como Galante de Souza, até os escritos mais recentemente por Décio de Almeida Prado e Sábato Magaldi, percebemos que o teatro musical só interessa, quando interessa, no que diz respeito à temática da peça, deixando-se de fora qualquer menção ao seu caráter musical. Se o teatro musical depende da música para existir, parece bem estranho que logo o elemento estruturante de uma peça não seja levado em questão.

Afora os interesses particulares que movem os pesquisadores de teatro a se dedicarem a determinados gêneros, há, em certa medida, um desprezo pelo teatro musical decorrente, em boa parte, de uma tradição “textocêntrica”, ou seja, uma tradição que prega a primazia do texto sobre a montagem e, por conseguinte, vê na dramaturgia do musical um estilo simples e pouco expressivo. Há também os que alegam ser o teatro musical alienante e nada reflexivo, sem fonte de conhecimento, tributário de modismos internacionais. Dessa forma, Shakespeare, Brecht e Nelson Rodrigues se encontrariam na categoria de alta dramaturgia e o teatro musical, assim como o besteiro, seriam considerados baixa dramaturgia ou sub-gênero.

A esse respeito, o ensaio de Júlio Diniz intitulado “Música popular – leituras e desleituras” que versa sobre a interface música/literatura na contemporaneidade é bastante elucidativo e algumas questões por ele levantadas podem ser relacionadas a esse preconceito existente contra o teatro musical. Ao examinar os artigos “Uma década perdida pela imaginação”, do crítico literário Wilson Coutinho, e “Música e democracia”, do poeta e crítica José Paulo Paes, Júlio Diniz constata um pensamento discriminatório em relação aos estudos da música, especialmente da MPB, operados à luz da literatura:

os argumentos de José Paulo Paes aproximam-se bastante dos defendidos por Wilson Coutinho, o equívoco quanto à MPB sedimentado num pensamento *a priori* discriminatório, que concebe a criação estética dividida, a partir de uma hierarquia rígida e arbitrária, em formas *altas* e *baixas*, *nobres* e *vulgares*, *ricas* e *pobres*, *remédios* e *venenos* culturais. (DINIZ, 2002, p. 183)

De acordo com Wilson Coutinho, faltaria no Brasil uma tradição cultural, o que fez com que poucos autores dessem conta da rica realidade brasileira e muitos professores se dedicassem aos estudos de música popular, em detrimento do estudo, por exemplo, da poesia. Pensamento análogo ao de Coutinho tem Jose Paulo Paes, que acreditava que a elite literária brasileira deveria preferir música clássica ao invés de



MPB por ver na música clássica a mesma erudição da obra literária mais complexa e refinada. No entanto, como assinala Júlio Diniz,

A relação música e literatura, letra e poema, deve ser percebida criticamente em seus espaços específicos de atuação. *Estorvo* e *À Flor da Pele* são textos de um mesmo autor, Chico Buarque de Hollanda, mas cada um deles pertence a universos heterogêneos e indica caminhos diferentes de leitura (...) a linguagem das duas obras é distinta, seus elementos formadores mostram-se articulados com o objeto concebido, os referenciais de sua elaboração são outros (...) são textos que possuem um só criador mas que representam e iluminam aspectos diferenciados do espaço cultural. (DINIZ, 2002, p. 184)

Se, para fins do presente trabalho, incluíssemos nos exemplos acima de Júlio Diniz as peças *Gota d'água* ou *Calabar*, do mesmo Chico Buarque, poderíamos levar os mesmos argumentos por ele elaborados para a discussão polemizada acerca do teatro musical e de outros gêneros teatrais. Trata-se, nesse caso, de obras que não podem ser analisadas com enfoque no texto dramático apenas e, dessa forma, não podem ser examinadas criticamente ao lado, por exemplo, de uma peça realista ou de uma peça elisabetana, pois dizem respeito a um gênero teatral que possui linguagens e dinâmicas próprias.

Ao defender o musical como um gênero teatral, Tânia Brandão assinala que a tradição ocidental contrapõe o teatro dramático e o teatro musical. Ao passo que o teatro dramático “acontece em função do jogo proposto e sustentado por um texto” (BRANDÃO, 2010a, p.1), sem se valer necessariamente do recurso musical, “o teatro musical seria uma forma espetacular tributária da presença da música, que surge como elemento estruturante do jogo teatral e pode até mesmo ser o único recurso da tessitura da cena” (BRANDÃO, 2010a, p.1). Nesse gênero teatral, toda a ação é moldada pela música, seja ela composta especialmente para uma determinada peça musical, em conjunto com o dramaturgo, como ocorre com a maior parte dos teatros musicais americanos, seja ela preexistente e trazida ao teatro pelo dramaturgo.

Esse é o caso predominante do teatro musical brasileiro<sup>iii</sup>, em particular dos musicais biográficos. Nessas peças, o dramaturgo seleciona algumas músicas interpretadas pelo biografado que formam a partitura da peça, o fio condutor do enredo. Vale ressaltar, no entanto, que essas músicas não são apenas ilustrativas ou ambientam cenas, mas são estruturantes da peça, adquirem, segundo Tânia Brandão, “uma outra existência, uma existência de teatro, a partir da proposição cênica, nova, original” (BRANDÃO, 2010a, p.2).

A história do teatro musical brasileiro tem início na segunda metade do século XIX, quando o teatro de revista chegou ao Brasil como *Revista de Ano*. Tratava-se de um tipo de musical que abordava acontecimentos do ano anterior, mas que não gozou de boa aceitação do público. A primeira revista que obteve êxito e firmou o gênero no Brasil foi a sátira política *O mandarim*, escrita por Arthur Azevedo e Moreira Sampaio em 1884<sup>iv</sup>. Como assinala Neyde Veneziano,



a revista é um gênero teatral fragmentado que se adapta ao país no qual se aloja (...) Isto porque o arcabouço textual revisteiro se apresenta totalmente elástico, com espaços para os fatos do cotidiano local, para o desenvolvimento de personagens-tipo de cada país e para a inclusão de músicas nacionais. (VENEZIANO, 2010a, p. 55)

Dessa forma, os personagens das revistas brasileiras eram sempre malandros, mulatas, caipiras, portugueses, políticos. Ao passar dos anos, o gênero procurou cada vez mais um modelo brasileiro de forma que, durante a década de 20, a identidade brasileira assumida pelo teatro de revista era aquela do samba, mulher, carnaval e malandragem, como aponta Neyde Veneziano (VENEZIANO, 2010a, p. 56).

Nas décadas de 40 e 50 o teatro de revista, já bastante consolidado, entra numa nova fase de luxo, com cenários monumentais, efeitos cênicos modernos e belas mulheres. No entanto, com a censura, as sátiras políticas passaram a dar lugar às alusões ao sexo e o teatro de revista foi sendo gradativamente desprezado.

Durante os anos de 1950 e 1960 o teatro musical resistiu no Brasil apenas com algumas poucas peças trazidas da Broadway, mas com elenco brasileiro. *Minha querida lady*, encenada em 1962 por Bibi Ferreira e Paulo Autran, e *Alô, Dolly!*, outra montagem de Bibi Ferreira com Paulo Fortes, em 1966, são os casos mais conhecidos. No entanto, apesar da aceitação do público, muitos foram aqueles que julgavam o teatro americano como alienante e propuseram um teatro musical voltado aos temas nacionais. Dessa forma, o teatro musical brasileiro reapareceu a partir de 1965, embora com uma nova dramaturgia que se propunha a examinar a realidade social e política do país e influenciada, em grande parte, pelas ideias de Bertolt Brecht e seus musicais em parceria com Kurt Weill. *Arena conta Zumbi* (1965) e *Arena conta Tiradentes* (1967) de Guarnieri e Augusto Boal, *Roda-viva* (1967) de Chico Buarque, *Calabar* (1972) de Chico Buarque e Ruy Guerra, e *Gota d'água* (1975) de Chico Buarque são os mais aclamados exemplos de um novo tipo de teatro musical, o chamado “teatro musical engajado”, que obteve bastante sucesso de público e não gozava do preconceito que o teatro de revista outrora sofria nos meios intelectuais, possivelmente devido aos seus personagens e enredos mais elaborados e complexos.

Entretanto, Tânia Brandão problematiza esse teatro musical engajado, pois acredita que se trata de “montagens em que o musical surge como um meio, um instrumento considerado eficiente para o debate de idéias, mas não como uma forma teatral que se pretenda desposar por si” (BRANDÃO, 2010b, p. 28). Dessa forma, acredita a historiadora e crítica, tratar-se-ia de um caso de teatro com música, uma vez que

os atores dedicados a esta linha não precisavam, obrigatoriamente, desenvolver ao máximo o domínio de seus recursos expressivos; deviam, antes, exercitar e aperfeiçoar o conhecimento das ideias sociais e políticas que se desejava difundir e que poderiam ser pregadas através do musical ou de qualquer outra forma teatral. (BRANDÃO, 2010b, p. 29)



Em 1983 Bibi Ferreira volta a protagonizar um musical nos palcos brasileiros com *Piaf, a vida de uma estrela da canção* que permaneceu em cartaz por seis anos. Tânia Brandão acredita que apesar dessa montagem ter favorecido o surgimento dos musicais biográficos e exposição de acervos artístico de grandes intérpretes, “significou antes um veículo para o excepcional talento da atriz” (BRANDÃO 2010b, p. 30). Segundo Tânia Brandão, as montagens da versão brasileira de *A Chorus Line*, em 1984, e *Theatro Musical Brasileiro – Parte I* por Luiz Antonio Martinez Correa em 1985, que realmente mudaram o panorama do teatro musical no Brasil. *A Chorus Line* teria aproximado o Brasil do circuito internacional dos musicais do eixo Nova Iorque/Londres, trabalhando com artistas que possuíam formação para a cena musical<sup>v</sup>. Já o *Theatro Musical Brasileiro – Parte I* teria recuperado uma mistura de malícia e inocência e “a nostalgia em relação à efervescência de outrora foi um estímulo importante para a ampliação do espaço de criação e de recepção” (BRANDÃO 2010b, p. 30-31).

Outros musicais que se seguiram, como a segunda parte do *Theatro Musical Brasileiro*, *As Noviças Rebeldes*, com direção de Wolf Maia e *A Estrela Dalva*, com Marília Pera e direção de Roberto Talma, colaboraram para a definição do que Tânia Brandão chama de três vertentes claras de criação do musical carioca que atravessa o final do século XX e início do XXI: “a pesquisa e os estudos históricos, a temperatura do mercado internacional e a arqueologia dos mitos da MPB” (BRANDÃO 2010b, p. 32).

Dessas três vertentes, as superproduções internacionais têm sido frequentemente montadas em São Paulo<sup>vi</sup> enquanto os musicais biográficos centrados em cantores célebres da música brasileira têm lugar privilegiado no Rio de Janeiro. *Metralha*, com Diogo Vilela interpretando Nelson Gonçalves e dirigido por Stella Miranda em 1996, *Somos Irmãos*, com Claudia Netto e Claudia Lira interpretando as irmãs Linda e Dircinha Batista, dirigidas por Ney Matogrosso e Cininha de Paula em 1998, e *Dolores*, com Soraya Ravenle interpretando a vida de Dolores Duran e dirigida por Antonio de Bonis e Tim Rescala, ajudaram a consolidar o teatro musical biográfico no Brasil. A maioria desses musicais trata de astros da música brasileira, dentre eles, cantores de rádio, sambistas, intérpretes da MPB, já falecidos.

A boa aceitação do público brasileiro, principalmente o carioca, para o teatro musical, pode ser comprovada através de toda a trajetória do teatro musical, desde o teatro de revista, passando pelo musical engajado, até as traduções de musicais americanos. Se essa certa tradição musical teatral pode ser um elemento que estimulou o estabelecimento de uma nova fase de teatro musical que estamos vivendo desde a segunda metade da década de 90, talvez seja possível inferir também que essa fase coincide com uma recuperação econômica da classe média que passou a realizar mais viagens internacionais e, por conseguinte, passou a assistir a mais peças musicais, principalmente no circuito Broadway/West End de Nova Iorque e Londres. Afora a



influência dos filmes musicais que também atraem público, como *Chicago* e *Moulin Rouge*.

Tanto as megaproduções paulistas de musicais americanos e as traduções e montagens da dupla Claudio Botelho e Charles Moeller, quanto os musicais biográficos de intérpretes da música brasileira, arrebatam platéias. Não deve ser coincidência o fato de que também desde a década de 90 tenha havido uma crescente demanda e consumo de narrativas biográficas na cultura ocidental contemporânea tanto na escrita, através de livros, ensaios, artigos acadêmicos e revistas, como nos diversos veículos de comunicação, através de minisséries e programas de televisão, além do cinema e teatro.

Há os que defendem a idéia de que através das narrativas biográficas “os agentes sociais (...) atribuem sentidos e significados para a realidade e constroem, provisoriamente, um lugar para si no mundo” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2002, p. 143). Isto significa que, com a globalização, haveria uma sensação de fragmentação e efemeridade e, portanto, surge no indivíduo o desejo de resgate da memória e de busca de referenciais identitários: “Assim, neste contexto, as narrativas biográficas possibilitariam ordenar a realidade, cristalizando temporariamente identidades, projetos de vida, seja para o sujeito biografado, seja para quem consome este tipo de produto” (HERSCHMANN e PEREIRA, 2002, p. 143).

No entanto, Marília Rothier Cardoso, em seu ensaio sobre esta retomada recente da biografia, não parece muito convencida de que a busca pela biografia corresponde somente à fragmentação do homem no mundo globalizado: “O fascínio pela biografia deve ser mais complexo do que apenas um impulso compensatório contra a desagregação do sujeito. (...) a busca do efeito de real nas histórias de vida deve ter outras funções, além da óbvia exacerbação do gosto pelo simulacro”(CARDOSO, 2020, p. 117).

Em seu estudo das escritas biográficas sobre Machado de Assis, Maria Helena Werneck propõe que

Quando não se quer descobrir onde está a verdade mais genuína sobre a vida particular e a produção intelectual do escritor, o que passa a mover o interesse do leitor de biografias são as variadas maneiras de interpretar e representar, sob a forma de uma narrativa, os acontecimentos da vida do escritor. (WERNECK, 1997, p. 24)

Embora seja necessário um estudo a parte no intuito de se desvendar e debater a questão biográfica no teatro musical brasileiro contemporâneo, a recepção dessas peças pode ilustrar todos os argumentos acima levantados por Herschmann e Messeder Pereira, Marília Rothier e Maria Helena Werneck. Há o público que vai ao teatro para resgatar a memória de um passado dos cantores de rádio, há os que dizem que ao fechar os olhos estão realmente ouvindo Elis, Cauby, Dolores Duran. Diogo Vilela, em entrevista ao Estadão, contou que depois de uma apresentação de *Cauby! Cauby!*, um fã lhe disse: “Você é o próprio Cauby!”(ESTADÃO, 2006b) e o próprio Cauby Peixoto,



referindo-se ao ator, completou: “Eis a perfeição!” (ESTADÃO, 2006). Há também os que querem ver as variadas maneiras de interpretar os acontecimentos da vida do biografado, no caso dos musicais biográficos, do cantor.

Foi Diogo Vilela que se arriscou duas vezes a interpretar um artista ainda vivo. Dez anos depois após ter vivido Nelson Gonçalves em *Metralha*, interpretou Cauby Peixoto no musical escrito por Flávio Marinho e dirigido pelos dois. Nas duas ocasiões Diogo Vilela foi contemplado pela presença dos dois cantores que ficaram bastante satisfeitos com a montagem e a interpretação do ator.

Stella Miranda em *Metralha* e Flávio Marinho em *Cauby! Cauby!* procuraram uma dramaturgia que refletisse, até certo ponto, a personalidade do biografado. Stella Miranda afirma que foi a história sobre a vida pessoal de Nelson Gonçalves que a incentivou a trabalhar sobre o musical. Como não havia na época uma biografia sobre o cantor, a dramaturga se baseou nas histórias que se falava de Nelson e sobre sua vida “marginal”. Dessa forma, *Metralha* mescla a vida privada e pública de Nelson Gonçalves e as músicas interpretadas por Diogo Vilela dizem respeito a essas duas vidas.

Conquanto a vida privada de Nelson Gonçalves era muitas vezes tornada pública, Cauby Peixoto sempre procurou manter sua vida pessoal fora dos holofotes. Flávio Marinho procurou centrar sua peça no artista Cauby, mantendo a discrição sobre a vida privada do cantor: “Cauby contrapõe a exuberância de sua presença cênica com uma discretíssima vida pessoal” (MARINHO, 2007, p. 9). Sua principal fonte foi, além das músicas interpretadas pelo cantor, a biografia de Cauby escrita por Rodrigo Faour (2001).

Embora Faour tenha escrito uma biografia que procura dar conta de toda a trajetória profissional de Cauby, seguindo uma ordem cronológica, Flávio Marinho faz um mosaico do artista, se atendo principalmente à era do rádio e à entrada de Cauby para o show business, proporcionada por Di Veras, produtor a quem o cantor chamava de “padrinho”.

A peça começa com um recém formado jornalista entrevistando Cauby no presente e o enredo se desenvolve a partir das memórias do entrevistado. Passado e presente são sempre interpostos de acordo com as memórias mostradas em cena. Dessa forma, embora o personagem principal seja Cauby, outros artistas estão frequentemente em cena, como Angela Maria, Emilinha Borba e Lana Bittencourt. Segundo o próprio dramaturgo, “... toda biografia tem um segundo assunto que conduz à história em questão. No caso de Cauby, é a vida do artista brasileiro” (ESTADÃO, 2006b).

Todas as músicas de *Cauby! Cauby!* foram escolhidas a partir do repertório do cantor e dos outros artistas mostrados em cena; eram realidades autônomas que foram incorporadas ao espetáculo e, dessa forma, tornaram-se um outro estatuto de caráter



cênico. Das 15 músicas interpretadas por Diogo Vilela, algumas ilustram falas do personagem, outras são cantadas como se fossem passagens reconstruídas da vida profissional de Cauby. Como exemplo de músicas que ilustram o que é falado, Diogo/Cauby canta *Ninguém é de ninguém* após responder à pergunta do repórter sobre sua primeira relação sexual ter sido com um homem ou com uma mulher:

Lamento te decepcionar. Mas foi com uma mulher. E, até hoje, guardo uma boa recordação dela (COMEÇA A ENTRAR A INTRODUÇÃO DE *NINGUÉM É DE NINGUÉM*.) Mulher bacana! Eu ao menti, disse que nunca tinha feito e, com muito ritmo, muito carinho, muita compreensão, ela foi levando as coisas com muita naturalidade. Mantivemos um consistente relacionamento sexual durante algum tempo. (BREVE PAUSA, PENSATIVO:) Mas, depois de alguns meses, sumi da vida dela... (MARINHO, 2007, p. 78)

Por outro lado, quando Diogo/Cauby canta *Tarde Fria*, é reconstituída a cena do intérprete na Rádio Nacional:

PAULO:

Muito obrigado, Lana! Agora, eu queria chamar a este palco-auditório um cantor maravilhoso, que já conquistou todo o Brasil e que acaba de entrar para o cast da nossa Rádio Nacional: Cauby Peixoto!

(CAUBY ENTRA EM CENA E CANTA TARDE FRIA. QUANDO ELE TERMINA DE CANTAR, VAI PARA UM CANTO DO PALCO, COMO SE FOSSE A COXIA, TODO O ELENCO FEMININO O CERCA.) (MARINHO, 2007, p. 19)

Há também músicas que são interpretadas por Diogo/Cauby com outros atores/cantores como um grande número musical, como ocorre no início do segundo ato quando Diogo/Cauby canta e dança *Tamanco no samba* com todo o elenco (MARINHO, 2007, p. 63). Em nenhuma cena, no entanto, a música é acessória, *leitmotif* para situações ou personagens, ou sugerem um clima. A dramaturgia de Flávio Marinho também não incorre no problema apontado por Tania Brandão em muitos musicais:

... muitos espetáculos contêm um embuste – trata-se da insistência em identificar a produção musical dos artistas com a história de suas vidas, de forma artificial e imediata, como se a produção do artista fosse sempre uma mecânica de expressão pessoal, sentimental. O músico, cantor ou compositor estaria sempre vivendo as composições apresentadas, em lugar de criá-las como puro gesto de produção de arte. A escolha acontece por fragilidade da dramaturgia; quer dizer, para encaixar as músicas na história de vida, o dramaturgo faz supor que certos fatos vividos geraram as canções, em uma liberdade poética que a rigor não se justifica. (BRANDÃO, 2010b, p. 36)

Se a intenção da dramaturgia de Flávio Marinho era uma homenagem a Cauby Peixoto e não contar toda a sua vida, o mesmo pode ser dito sobre a intenção de Diogo Vilela em seu trabalho em *Cauby! Cauby!* Embora o ator tenha se dedicado durante três anos a pesquisas, leituras, conversas com Cauby e preparação vocal, sua intenção não era a de mimetizar o biografado: “As pessoas falam mesmo que estou muito parecido no



palco, mas não tentei ser ele, usei sua figura teatral para criar a personagem” (ESTADÃO, 2006a).

Segundo Diogo Vilela, a preparação vocal para interpretar Cauby Peixoto foi diferente daquela realizada para interpretar Nelson Gonçalves em *Metralha*:

Nelson foi mais fácil porque era mais naturalista. A figura artística dele não era muito distante de sua identidade, como acontece com Cauby, que é muito mais teatral. Lá eu explorava os tons graves da minha voz e, aqui, tive de aprender a usar os glissandos, o que é muito mais difícil. (ESTADÃO, 2006a)

O projeto de realizar um musical foi uma parceria de Flávio Marinho e Diogo Vilela. O ator, no entanto, afirma que, para ele, o projeto nasceu quando, ao cantarolar algumas músicas de Cauby que ouvia no CD, percebeu que alguns elementos vocais dos dois eram bem semelhantes: “Além do timbre, temos a mesma extensão vocal” (LOBATO, 2006). Até na dificuldade em cantar determinadas músicas Diogo Vilela percebeu que tinha em comum com Cauby devido ao registro de voz semelhante: tanto o cantor quanto o ator só começam a cantar algumas músicas nos agudos e, para ambos, *New York, New York* é a música mais difícil de interpretar porque sua melodia tem diversas modulações (ESTADÃO, 2006b).

Embora Diogo Vilela não seja um ator especializado em musicais, tem o que Fabio Cintra chama de atitude vocal, além da técnica vocal. Segundo Cintra, o ator contemporâneo precisa “conhecer o aparelho vocal e suas possibilidades, somar experiências diversas no plano da atuação, que exijam diferentes maneiras de utilização da voz. Significa explorar, experimentar e inventar com a voz” (CINTRA, 2007, p. 47). É possível afirmar, portanto, que através exercícios e ajustes fisiológicos, o ator pode alterar alguns de seus recursos vocais para a criação de um determinado personagem, criando, assim, a voz cênica.

Diogo Vilela foi preparado pelo professor de canto Victor Prochet e utilizou a técnica vocal de música clássica *voz in maschera*<sup>vii</sup> para trabalhar a palavra falada e, principalmente, a palavra cantada. Como sua formação é essencialmente de ator, Diogo Vilela assegurou que fazia aulas diárias de canto, além de vocalize e uma preparação vocal especial antes de cada apresentação.

Em entrevista a uma pesquisadora<sup>viii</sup> recentemente, Diogo Vilela afirmou que durante a preparação para interpretar Cauby, procurou realizar mudanças na palavra falada e na palavra cantada, trabalhando mais seus agudos na palavra cantada, mudando a altura tonal, devido à semelhança dos dois no que se refere à voz de barítono, trabalhou a ressonância equilibrada, de cor escura, com graves e agudos. Como Cauby tem a chamada “voz de veludo”, Diogo Vilela procurou diminuir a passagem de ar na voz através da diminuição da força de adução das pregas vocais e da energia da emissão. A respiração do ator também foi trabalhada de modo que as notas fossem emendadas enquanto cantava, tal como fazia Cauby e comentado pelo personagem



Moacyr, irmão do cantor: “Repara na respiração dele, na forma como ele emenda as notas” (MARINHO, 2007, p. 38). Dessa forma, sua voz cantada aproxima-se bastante com a de Cauby, o que foi constatado tanto pelo cantor quanto pelo dramaturgo e público.

Já a palavra falada parece ter sido para Diogo Vilela um desafio a mais. Em todo o trabalho de preparação vocal de Diogo Vilela, percebe-se uma preocupação e dedicação constante em trabalhar profundamente a palavra falada e a palavra cantada e perceber como elas são executadas de maneira diferente por Cauby Peixoto. Como assinala Júlio Diniz,

A voz que fala não é a voz que canta (...) As elevações de tom nos fraseados, as oscilações no espectro das alturas, tessiturizando os graves e agudos, e os alargamentos intervalares são procedimentos de uma voz que canta. (...) A voz que fala pode até incorporar determinadas matizes da que foi musicalmente educada, mas a sua materialidade e os seus objetivos são distintos. Falar uma frase distancia-se de frasear uma linha melódica. (DINIZ, 2001, p. 208-209)

Em entrevista a Jô Soares, o ator revela que no trato pessoal, Cauby é calmo, enquanto ele não é. Enquanto Cauby apresenta uma voz cantada de colorido escuro e potente, fala baixo, pausadamente e com pouca intensidade. Para tanto, Diogo Vilela procurou uma palavra falada mais atenuada, diminuindo a ressonância faríngea e a emissão do ar e diminuindo a velocidade da própria fala.

Em entrevista a Ana Lucia Calvente (2010), assim como em outras dadas por Diogo Vilela a jornais por época da montagem de *Cauby! Cauby!*, o ator também afirmou que percebeu que Cauby fala por reticências, prolongando sempre a última sílaba, como se deixasse a fala em aberto. Isso pode ser observado logo no início da peça, quando Diogo/Cauby responde ao jornalista “É, glamurosa, chique! Aliás, glamour era o que não faltava nos anos dourados, na década de cinquenta...” (MARINHO, 2007, p. 16). Diogo prolonga a última sílaba de “cinquenta”, como que deixando a fala em aberto.

Muitas vogais, principalmente o “a”, são também prolongadas e emitidas abertas tanto na palavra falada quanto na cantada, como ocorre, por exemplo, “É verdade que a gente também dava um duro danado, de manhã à noite: gravando disco, cantando em cinema, em circo e, é claro, na Rádio Nacional” (MARINHO, 2007, p. 16). Nessa frase, Diogo enfatiza os “as”, prolongando, principalmente, o último “a” de “nacional”. Essa frase também é ilustrativa da maneira pela qual Diogo Vilela trabalhou as consoantes: o “r” rolado e prolongado de “circo” e “claro” e o “s” chiado de “disco”.

O mesmo tratamento das vogais abertas e prolongadas da palavra falada é dado à palavra cantada. Diogo Vilela, tal como Cauby, ao cantar *New York, New York*, prolonga o “a” de “today” ao cantar “I’m living today” e prolonga o “o” de “I’m longing to stray” fazendo quase como essa vogal soe como “a”.



A maneira como Diogo Vilela emite a palavra falada e cantada de modo que se assemelhe a Cauby Peixoto não está relacionada apenas ao tratamento vocal dado pelo ator. O elemento vocal também está presente na máscara do ator e na maneira como o trabalho facial muscular de Diogo Vilela procura se aproximar da expressão facial do biografado.

O trabalho corporal de Diogo Vilela também ocorre em consonância com o gestual de Cauby e é análogo ao contraste entre a palavra falada e a palavra cantada do cantor. Enquanto Cauby fala baixo no trato pessoal, seu gestual também é discreto; no palco, seu gestual cresce, assim como sua voz.

A tarefa de Diogo Vilela em interpretar Cauby foi bastante corajosa. Trata-se, além de um personagem vivo, o que já é em si tarefa árdua, de um intérprete que assegurou uma assinatura na voz. O *New York, New York* que Cauby cantava não era o mesmo de Frank Sinatra e sua *Conceição* ou *Bastidores* se tornaram célebres em sua voz, ocasionando aquilo que Júlio Diniz expressou como “a voz como discurso travado no corpo da cultura, com todo o seu aparato simbólico e, pensando em alguns aspectos da cultura brasileira, em seu sentido alegórico” (DINIZ, 2003, p. 100). A interpretação de Cauby Peixoto realizada por Diogo Vilela parece ser a de uma reescritura, sua voz ganha um outro corpo e inscreve uma persona na cultura musical brasileira.

Flávio Marinho e Diogo Vilela fizeram em *Cauby! Cauby!* uma releitura de um personagem da cultura brasileira cuja assinatura já está inscrita no imaginário musical popular, daí a tarefa corajosa dos dois. Essa peça musical ajuda a consolidar o teatro musical biográfico no Brasil e é exemplo de um gênero que cresce cada vez mais e clama pelo estabelecimento de escolas e universidades de formação de profissionais da área, além de mostrar que há muito espaço para a reflexão e crítica acadêmica.



## Notas

<sup>i</sup> Utilizo aqui o termo “contemporâneo” para me referir ao teatro musical surgido na segunda metade da década de 90 e que perdura até os dias de hoje. Em linhas gerais, podemos nos referir ao teatro contemporâneo como um fazer artístico que foge da narrativa dramática tradicional e não se atém à primazia do texto, privilegiando as estruturas fragmentadas, a descontinuidade, a utilização de diferentes mídias e linguagens artísticas e o desejo de refletir acerca do presente temporal. A influência da estética brechtiana no teatro contemporâneo é de tal ordem que levou o teórico Hans-Thies Lehmann a chamar este novo teatro de pós- dramático, já que Lehmann via em Brecht elementos que posteriormente fundaram o teatro contemporâneo, embora incluísse o teatro épico na estrutura dramática que dominava o teatro até então. É esse teatro pós-dramático o teatro realizado por Gerald Thomas, Christiane Jatahy, Cia dos Atores e Teatro da Vertigem.

<sup>ii</sup> Não há nos arquivos públicos e nas bibliotecas universitárias dos cursos de Artes Cênicas e Música do Rio de Janeiro documentação ou levantamento de material sobre o teatro musical brasileiro contemporâneo. O mesmo acontece em arquivos digitais de bibliotecas de outras cidades brasileiras. Após intensa pesquisa, pode-se afirmar que os estudos acerca da história do teatro musical no Brasil têm sido levados a cabo essencialmente por Neyde Veneziano e Tânia Brandão e bem recentemente tem sido objeto de pesquisa acadêmica no nível de Pós-graduação.

<sup>iii</sup> Há raras exceções nos palcos brasileiros de musicais cujas canções foram compostas especialmente para a peça em questão. Esse é o caso, por exemplo, de *Império*, cujas músicas foram compostas por Miguel Falabella em parceria com Josimar Carneiro.

<sup>iv</sup> Arthur Azevedo havia escrito a revista *O Rio de Janeiro em 1877*, essa já com alguma aceitação maior de público.

<sup>v</sup> Tânia Brandão cita especificamente o caso de Claudia Raia.

<sup>vi</sup> A esse respeito, Neyde Veneziano afirma que quem antes precisava ir a Nova Iorque para ver grandes produções, hoje já tem a Broadway Brasileira (VENEZIANO, 2010b, p. 10). A reforma do Teatro Cine-Paramount, hoje chamado de Teatro Abril, financiada pela multinacional mexicana CIE (atual Time 4 Fun) e pelo Grupo Abril para a estreia de *Les Misérables*, trouxe toda uma estrutura necessária para a montagem de superproduções de moldes internacionais.

<sup>vii</sup> “A voz na máscara é uma técnica normalmente usada na França, Alemanha, Áustria e países nórdicos. Essa técnica produz nasalização da emissão, com projeção até a parte posterior do nariz, fixada entre os olhos (...) O termo *voce in maschera* é uma imagem relacionada com a não-oclusão da nasofaringe, propiciando o livre funcionamento do músculo constritor Faríngeo, evitando problemas no fechamento glótico e na produção dos agudos”. <http://www.aulasdemusica.org/tecnica%20vocal%20II.html>

<sup>viii</sup> A pesquisadora e mestrande da UNIRIO Ana Lucia Calvente iniciou em 2010 uma pesquisa sobre o uso da voz de Soraya Ravenle em *Dolores* e Diogo Vilela em *Cauby, Cauby!* (CALVENTE, 2009)



## Referências Bibliográficas

BRANDÃO, Tania. “Passos, letras, notas e interdições – pequeno estudo do teatro musical carioca”. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas 2010. Disponível em

<http://www.portalabrace.org/vicongresso/teatrobrasileiro/Tania%20Brand%E3o%20-%20Passos,%20letras,%20notas%20e%20interdi%E7%F5es%20%96%20pequeno%20estudo%20do%20teatro%20musical%20carioca.pdf> Acesso em 8 de Junho de 2011.

\_\_\_\_\_. “Uma cena de muitas histórias”. In: RIECHE, Eduardo & GASPARANI, Gustavo. **Em busca de um teatro musical carioca**. Coleção Aplauso. São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 11 – 40.

CALVENTE, Ana Lucia de Alcantara. “Falar e cantar em cena: a voz do ator brasileiro no teatro musical contemporâneo”. Cadernos virtuais de pesquisa em Artes Cênicas. Rio de Janeiro, UNIRIO, 2009. Disponível em <<http://www.seer.unirio.br/index.php/pesqcenicas/article/view/699>>

\_\_\_\_\_. “(Re) Criando vozes – Estudando o processo de composição vocal nos musicais biográficos brasileiros”. VI Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. 2010. Disponível em [http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Ana%20L%FAcia%20de%20Alcantara%20Calvente%20-%20\\_Re\\_criando%20vazes.pdf](http://www.portalabrace.org/vicongresso/processos/Ana%20L%FAcia%20de%20Alcantara%20Calvente%20-%20_Re_criando%20vazes.pdf)

CARDOSO, Marília Rothier. “Retorno à biografia”. Rio de Janeiro. In: Olinto, Heidrun e Schollhammer, Karl (org.) **Literatura e Mídia**. Ed. PUC-Rio. São Paulo. Loyola, 2002. p. 112 – 140.

CINTRA, Fabio. “Voz e musicalidade na formação do ator”. Sala Preta – Revista de Artes Cênicas. N. 7. São Paulo: USP, 2007. p. 47 – 50.

DINIZ, Julio. “Música popular – leituras e desleitura”. In: OLINTO, Heidrun Krieger e SCHOLLHAMMER, Karl. **Literatura e mídia**. Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio; São Paulo: Loyola, 2002. p. 173 – 186.

\_\_\_\_\_. “Sentimental demais: a voz como rasura”. In: DUARTE, Paulo Sergio e NAVES, Santusa Cambraia (orgs.) **Do samba canção à tropicália**. Rio de Janeiro: Relume Dumará: FAPERJ, 2003. p. 99 – 110.

\_\_\_\_\_. “A voz como construção identitária”. In: MATOS, Claudia Neiva de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de; TRAVASSOS, Elizabeth (orgs.) **Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2001. p. 207 – 216.

ESTADÃO. “Diogo Vilela vira Cauby Peixoto nos palcos do Rio”. São Paulo, 13 de julho, 2006. Caderno 2 Variedades. Disponível em



<<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20060713p5359.htm>> Acesso em 10 de junho de 2011.

\_\_\_\_\_. “Diogo Vilela estréia “Cauby! Cauby!” em São Paulo. São Paulo, 6 de outubro, 2006. Caderno 2 Variedades. Disponível em <<http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2006/not20061006p5421.htm>> Acesso em 10 de junho de 2011.

FAOUR, Rodrigo. *Bastidores: Cauby Peixoto: 50 anos da voz e do mito*. Rio de Janeiro: Record, 2001.

HERSCHMANN, Micael e PEREIRA, Carlos Alberto M. “O boom da biografia e do biográfico na cultura contemporânea”. In: Olinto, Heidrun e Schollhammer, Karl (org.) **Literatura e Mídia**. Rio de Janeiro. Ed. PUC-Rio. São Paulo. Loyola, 2002. p. 141 – 150.

LOBATO, Eliane. “Diogo Cauby Vilela Peixoto”. In: **Revista Isto é**, No. 1915, 5 de julho de 2006.

MARINHO, Flávio. **Cauby! Cauby!** Rio de Janeiro: Imago, 2007.

VENEZIANO, Neide. “É brasileiro, já passou de americano”. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). **Poiésis**. N. 16. Niterói: UFF, 2010. p. 52 – 61.

\_\_\_\_\_. “Teatro musical: da tradição ao contemporâneo”. In: VENEZIANO, Neyde; RIBEIRO, Martha; SIMÃO, Luciano Vinhosa (editores). **Poiésis**. N. 16. Niterói: UFF, 2010. p. 9 – 11.

WERNECK, Maria Helena. **O Homem Encadernado**. Rio de Janeiro. EdUERJ. 1997.

### Fontes multimídia

<http://www.aulademusica.org/tecnica%20vocal%20II.html>

Cenas do musical Cauby! Cauby!

<http://www.youtube.com/watch?v=bW3aNthvGoY>

[http://www.youtube.com/watch?v=bw8\\_0ughF10&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=bw8_0ughF10&feature=related)

Entrevista de Diogo Vilela a Jô Soares

<http://www.youtube.com/watch?v=SKD3l2yem9Q>

<http://www.youtube.com/watch?v=wNdXadxInMQ&feature=related>