Pontos de Interrogação
Revista de Crítica Cultural

CC BY-SA

ISSN: 2237-9681
Recebido: 15/07/2023
Aprovado: 25/10/2023
doi 10.30620/pdi.v13n3.p37

A HISTÓRIA DO TEMPO PRESENTE NOS MUSICAIS DE JONATHAN LARSON: NOTAS PARA UMA ENCENAÇÃO EM ALIANÇA

Duda Woyda[1]
José Roberto Severino[2]

Resumo: O artigo contribui para a memória do teatro musical ao se debruçar sobre a produção de Jonathan Larson (1960-1996), compositor, letrista e dramaturgo americano que, além de ter atualizado o segmento de teatro musical, tornou o debate sobre seus espetáculos, especialmente *Tick, Tick … Boom!* e *Rent*, inevitáveis e culturalmente necessários. Com foco na História do Tempo Presente, que inclui construções interpretativas de fenômenos culturais caras ao debate contemporâneo em diálogo interdisciplinar com processos culturais que tiveram, ou têm, lugar, mais especificamente a partir da segunda metade do século XX e início do século XXI, o artigo em termos de conclusão reforça a mensagem de Larson, que o amor cura, seja porque pode ajudar a prolongar a vida de quem vive com uma doença ou porque pode melhorar a vida cotidiana de quem não está infectado com uma doença terminal.

Palavras-chave: Teatro Musical. *Tick, Tick … Boom!. Rent.* História do tempo presente.

Abstract: The article contributes to the memory of musical theater by delving into the production of Jonathan Larson (1960-1996), an American composer, lyricist, and playwright who, in addition to updating the musical theater segment, made the debate about his shows, especially *Tick, Tick ... Boom!* and *Rent*, inevitable and culturally necessary. With a focus on the History of the Present Time, which includes interpretative constructs of cultural phenomena relevant to contemporary discourse in interdisciplinary dialogue with cultural processes that took place, or are taking place, more specifically from the second half of the 20th century to the beginning of the 21st century, the article, in terms of conclusion, reinforces Larson's message that love heals, whether because it can help prolong the life of those living with an illness or because it can improve the daily life of those not infected with a terminal illness.

Keywords: Musical theater. *Tick, Tick … Boom!. Rent*. History of the present time.

---

[1] Ator, pesquisador da ATeliê voadOR Teatro e do NuCuS/UFBA. É doutorando da Linha Cultura e Artes do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade.

[2] Professor Associado da Faculdade de Comunicação e Professor Permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA). É pesquisador do Centro de Estudos Multidisciplinares em Cultura – CULT e do Observatório da Economia Criativa da Bahia (OBEC).

1

O teatro musical[3], dadas as suas especificidades históricas e o contexto social, econômico e político, se firma muito timidamente como espaço de reflexão crítica, principalmente em se tratando do universo *queer*. Com seu potencial transformador costuma reafirmar estereótipos heterocêntricos da cultura e pouco suscita enquanto política de subjetivação, projetando diferentes formas de ser, estar no mundo. Nesta direção, o objetivo central desse texto vislumbra analisar as brechas, as rasuras de representação a partir das políticas e estética *queer* no teatro musical, seus processos de subjetivação, seus modos de ser voluntariamente excêntricos, modos de vida alternativos e impactos culturais e sociais que, ao mesmo tempo em que contestam construções naturalizadas e concordantes de gênero e sexualidade, permitem imaginar suas vidas fora dos marcadores paradigmáticos da experiência cisnormativa.

Especificamente, gostaríamos de apresentar a ideia em construção de "encenação em assembleia", que vimos discutindo a partir do legado teórico de Judith Butler, aqui aproximado, seja da ideia de história em tempo presente, seja dos espetáculos teatrais de Jonathan Larson, *Tick, Tick… Boom – rock monologue* e *Rent*, ambos adaptados para o cinema[4], que nos parece, contribuir para o entendimento de que o teatro musical – precisamente o *straight play* – e os processos políticos de subjetivação dele decorrente, apesar de ter se firmado muito timidamente como espaço de reflexão crítica, tendo o seu potencial transformador limitado, servindo muitas vezes para reafirmar estereótipos e o padrão hetero-

[3] Béatrice Picon-Vallin, em "Rumo ao Teatro Musical: as propostas de Vsévolod Meierhold" (2008) afirma que a "noção de teatro musical é fluida: em sua acepção mais ampla, é utilizada para designar tido gênero artístico que mistura elementos teatrais e musicais, não importando qual seja a proporção de cada um desses componentes – da ópera à peça de teatro na qual intervém, por exemplo, um violoncelo" (p. 20). Para nós, no entanto, "o gênero do Teatro Musical perpassa a história do entretenimento no Brasil desde o final do século XIX. Inicialmente sob influência europeia, posteriormente com produções genuinamente nacionais, seguiu-se vivendo a confrontação do regime militar – servindo como resposta cantada ao cerceamento da liberdade cultural imposta por um regime de exceção – e desde o início do século XXI amalgama-se com os motes provenientes de West End e da Broadway no circuito cultural nacional, mormente no eixo Rio-São Paulo, com as versões adaptadas à língua portuguesa de seus principais títulos" (Cardoso; Fernandes; Cardoso-Filho, 2016, p. 29).

[4] *Tick, Tick… BOOM*, como veremos aqui neste artigo, foi dirigido em 2021, por Lin-Manuel Miranda e *Rent – Os Boêmios*, foi produzido em 2005 e teve a direção de Chris Columbus.

cêntrico, também encontra brechas emancipadoras carregadas de resignificação, desfamiliarização e descontinuidade subversiva, porque, parafraseando Bédarida (1996), são produzidos na história do tempo presente, onde o debate contemporâneo é inevitável, natural e culturalmente necessário, portanto, por uma história inacabada, em constante movimento, portanto, objetos de uma constante preocupação com a linguagem e com os conceitos em transformação no tempo.

Em boa medida, esse texto também se dedica à história do teatro musical como um esforço crítico e tem objetivo duplo. O primeiro é de sanar, pelo menos em parte, a escassez em língua portuguesa de referenciais sobre o fenômeno do teatro musical; depois, criar espaço no qual os estudiosos da história da arte possam refletir sobre o papel que a história do tempo presente desempenha para fazer com que as categorias do debate contemporâneo, especialmente as de gênero e sexualidade, pareçam inevitáveis e culturalmente necessárias, encorajando o exame crítico da influência da história sobre a cena teatral oferecendo uma alternativa rigorosa e teoricamente informada, baseada principalmente em provas de arquivos, textos, e outras fontes. Possibilidades inspiradas em Koselleck (2021), quando sugere que o historiador explore as relações entre experiência e linguagem, na medida em que sugere uma teorização das temporalidades. Há que se explorar os limites de racionalidade e atribuição de sentido à história como algo universal e centrado em visões neutras do tempo. Há que destacar ainda a crítica aos pressupostos de uma visão da arte marcada pelo eurocentrismo e por concepções limitadas:

> A arte universal emerge finalmente como a quimera de uma cultura global pela qual a história da arte é desafiada como um produto da cultura europeia. Em contrapartida, as minorias reclamam sua participação numa história da arte de identidade coletiva em que não se vêem representadas (Belting, 2006, p. 18).

2

Tick, Tick… Boom – rock monologue é um monólogo de *rock* autorreferencial apresentado pela primeira vez em novembro de 1991, no Village Gate,

em Nova Iorque. O texto foi escrito e interpretado por Jonathan Larson[5] (1960-1996), o famoso compositor teatral, libretista e dramaturgo que criou um dos mais famosos musicais da história, *Rent*, que ficou 12 anos seguidos em cartaz, tornando-se num dos espetáculos mais longevos e bem sucedidos da Broadway, ultrapassando 280 milhões de dólares e, também, ganhando uma infinidade de prêmios, incluindo três Tony Awards, um Pulitzer e um Drama Desk Award[6].

Larson faleceu tragicamente em 1996 de um aneurisma da aorta aos 35 anos na noite anterior à primeira apresentação pública de *Rent*, no New York Theatre Workshop. Para Lívia Sudare de Oliveira, a morte súbita de Larson, além da temática inusitada para os padrões dos musicais americanos, somada à boa qualidade técnica do texto fizeram de *Rent* um dos musicais mais assistidos de todos os tempos e mudaria a paisagem musical da Broadway (Oliveira, 2011), ou nas palavras de Lin-Manuel Miranda, "the first truly contemporary musical I had ever seen" (Schulman, 2021, sem paginação).

Não à toa, a década de 1990 foi uma década de profundas mudanças na Broadway. Em seu início, a invasão de peças do West End estava em pleno andamento, já que espetáculos musicais como *Les Miserables*, *Cats*, e *The Phantom of the Opera* dominavam as bilheteiras (Riedel, 2021). Mas Andrew Lloyd Webber[7] (1948) logo acompanharia o fim desta era e o início de uma nova onda de musicais americanos, começando com a ascensão de um espetáculo improvável de um escritor em dificuldades que reimaginou a ópera de Puccini.

Para os não-*rentheads* o musical ópera-rock de Larson é uma reimaginação da sua predecessora lírica, a ópera *La Boheme*, de Giacomo Puccini, de 1896, que tratava de temas e personagens que ainda eram relevantes para

---

[5] Larson era aquariano, nascido a 4 de fevereiro de 1960, em White Plains, Nova Iorque.

[6] No Brasil o musical teve duas montagens, em 1999 e outra em 2016/2017. Segundo Adriana Barea Cardoso, José Fernandes e Cassio Cardoso-Filho (2016), "O musical Rent, produzido em 1999, marca a segunda fase de renascimento dos musicais adaptados da Broadway. Este período foi marcado pelas Leis de Incentivo Fiscais (como a Lei Rouanet); com os orçamentos mais generosos, foi possível a realização de grandes montagens e consequente profissionalização desse setor (Martins, 2008)" (Cardoso; Fernandes; Cardoso-Filho, 2016).

[7] As músicas e as memórias da extraordinária vida e carreira de Andrew Lloyd Webber são fundamentais para o entendimento do panorama do teatro musical, mas esse é mais um hiato do qual não daremos conta neste curto espaço de reflexão.

a contemporaneidade e que poderiam, ainda, ser acentuadas se a ação fosse transposta para a moderna Nova Iorque.

A ideia do musical que viria a tornar-se *Rent* teve origem com o dramaturgo Billy Aronson, em 1988 (Kaczorowski, 2015; Ramet, 2020). Aronson, um apreciador de ópera, quis criar uma versão americana contemporânea de sua ópera favorita de Puccini, ambientada no Upper West Side de Nova Iorque. Larson teve a oportunidade de colaborar com Aronson e imaginou imediatamente o que iria tornar-se a sua obra-prima, o paralelo entre os boêmios de Puccini e o seu próprio círculo de amigos, jovens artistas talentosos que trabalhavam com baixos salários a fim de sustentar a sua arte, e que viviam num ambiente urbano desestabilizados pela droga, pobreza e doença. Larson cria o título, e avança mais de um século na história de Puccini.

Larson e Aronson trabalharam juntos na construção de *Rent* durante vários anos, mas em 1991 Aronson tinha perdido o interesse na colaboração e Larson assumiu o material. Segundo Kaczorowski (2015), a despedida foi amigável:

> Larson wrote a formal letter to Aronson stating that "if any such miracle as a production ever happens," he would give Aronson credit and compensation for the idea. When Rent was eventually produced, Aronson was credited for "original concept/additional lyrics". (Kaczorowski, 2015, p. 3).

No libreto de *Rent* os artistas famintos e empobrecidos como o próprio Larson e seus amigos vivem em East Village, em Nova Iorque nos anos 1990, e não em Paris de 1830 e lidam com temas pesados como a falta de moradia e a toxicodependência; e suas personagens, impregnadas de referências às lutas físicas e psicológicas enfrentadas pelas pessoas com AIDS nos anos 80 e 90, antes dos *cocktails* de drogas que tornaram a doença mais controlável. Elas rezavam para que ainda houvesse tempo para viver e criar antes que o vírus se instalasse.

Em certa medida, o espetáculo foi inspirado pela necessidade de Larson em responder à epidemia da AIDS que contaminava seus amigos e, também, para celebrar as vidas daqueles que tinham morrido assim jovens e tão tragicamente, ou seja, história do tempo presente é a história experimen-

tada, formada a partir da sua própria experiência, ou como destaca Isherwood (2008), Larson "lived among and loved the people he [wrote] about, ached for their losses, expressed their fears, dreams and everyday indignities in sharp lyrics and evocative melodies" (Isherwood, 2008, sem paginação).

A primeira leitura encenada de *Rent* aconteceu no New York Theatre Workshop, em 1993. Recebeu uma segunda leitura encenada em 1994, onde ganhou o prêmio Richard Rogers Studio Production Award, da Academia Americana de Artes e Letras e a 26 de janeiro de 1996, uma produção completa do espetáculo foi aberta no New York Theatre Workshop para uma primeira temporada de seis semanas de duração, antes de finalmente chegar ao fim a 7 de setembro de 2008. Ben Brantley, escrevendo no New York Times, observou que "Rent" é também uma celebração de identidades que têm sido rejeitadas pela sociedade dominante e o que o torna tão especial

> is its "extraordinary spirit of hopeful defiance and humanity", and observed that Larson had "conceived the show's surrogate family of fringe artists, drag queens and HIV-infected drug users with such rich affection and compassion that it is impossible not to care about them (Brantley, 1996, *apud* Kaczorowski, 2015, p. 4),

ou seja, uma das maiores realizações de *Rent* é o que denominamos – inspirados pelo trabalho de Judith Butler, especialmente e, mais recentemente, suas discussões sobre performance, performatividade e corpos em espaços públicos – de *encenação em aliança*.

Em *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia* (2018), Butler elucida a dinâmica da assembleia pública sob condições econômicas e políticas prevalecentes e a compreende como formas plurais de ação performativa, alargando a sua teoria da performatividade para argumentar que a precariedade, ou a destruição das condições de habitabilidade, tem sido força e tema galvanizadores nos protestos altamente visíveis na contemporaneidade. Ao alargar a sua teoria da performatividade para além dos atos de fala e pensar em assembleias de corpos físicos, Butler salienta que um corpo que sofre em condições de precariedade ainda persiste e resiste, e que a mobilização traz à tona esta dupla dimensão da vida corporal.

Tal como as assembleias, que tornam visíveis e audíveis os corpos que exigem liberdades básicas de movimento e de associação, afinal,

> quando corpos se juntam na rua, na praça ou em outras formas de espaço público (incluindo os virtuais), eles estão exercitando um direito plural e performativo de aparecer, um direito que afirma e instaura o corpo no meio do campo político e que, em sua função expressiva e significativa, transmite uma exigência corpórea por um conjunto mais suportável de condições econômicas, sociais e políticas, não mais afetadas pelas formas induzidas de condição precária (Butler, 2018, p. 17),

as *encenações em aliança* reivindicam o espaço cênico como espaço de aparição, encenam o direito de aparecer como estética fundamental para a participação democrática, estabelecendo o teatro como ato e compromisso político permanente com a democracia, com a humanização de personagens que a sociedade geralmente despreza, sua capacidade de mostrar-nos que a vida é uma luta e que só superamos essas lutas através da ligação com os outros, em aliança pela diferença.

Mas não se trata de uma assembleia *agit-prop* – seus excessos e ingenuidades (Pavis, 2017, p. 241) –, uma efetividade política imediata ou uma referência a qualquer manifestação cultural ou intervenção social subartística (Erber, 2021) em que as nuances estéticas não estão em jogo, "sem a capacidade de inscrição no sensível, no estético, no poético ou na criatividade conceitual própria à arte moderna" (*Idem*, p. 141), alienado do conceito de obra de arte, em que o mais importa é a natureza política do discurso.

Ao contrário, a *encenação em aliança* é teatro que convence, que aproxima. Teatro com caráter de obra artística, que não substitui a dimensão artística pela "imediatez ética", antes, seria ela "tributária do estético e da noção de qualidade artística" (Erber, 2021, p. 141), com certa clientela específica. Nas palavras de Luiz Camillo Osório,

> a política da arte implica sempre uma reconfiguração do sensível, que nos obriga a redefinir nossos modos de ver, falar e interpretar o real; ou seja, de ajuizá-lo sem regras a priori, engajando-nos neste processo de ajuizamento justamente por não sabermos como ver e identificar o que

> estamos vendo. Ajuizar não implica, pelo menos não necessariamente, normatizar, dizer como determinada situação deve ser, mas sim obrigar-se a percebê-la no que ela tem de singular (Osorio, 2020, p. 75).

Essa "reconfiguração do sensível", pensada por Osorio (2020) e repercutida em Picon-Vallin, para quem "a arte se torna política sem se colocar diretamente no terreno político" (Picon-Vallin, 2008, p. 142) é o dispositivo estético que reaproxima o público, que já "dá provas hoje em dia de certa desconfiança. Ele rejeita o teatro abertamente militante e prefere obras que apresentem uma nova maneira de fazer política, tanto na sociedade, como no teatro" (Pavis, 2017, p. 241). Então, podemos ser mais diretos e compreender que certos espetáculos nem mesmo alcançam qualquer grau a ponto de serem chamados teatro, afinal, "bad theater discourages good actors and directors, encourages bad actors and directors and disgusts audiences. It proves to the audience that theater is a bore and confirms that film and even tv are better diversions/excitements/fulfillments/whatever" (Edelstein, 1970, p. 439), antes, lembram celebrações, reuniões onde se comparece para louvar certas ideologias intimamente ligadas à vanguarda ou à *intelligentsia*.

Rent, enquanto *encenação em aliança*, parafraseando Glissant (2008), não apenas aceitava as diferenças de suas personagens, mas o direito à opacidade que perturbava a hierarquia do sistema (Glissant, 2008), não à toa foi a peça que definiu uma geração e tornar-se-ia, então, a "'*Hair* for the 90's,' and he wanted 'to bring musical theater to the MTV generation'" (Tommasini, 1996, sem paginação), uma peça que falaria, persuasivamente, sobre uma comunidade diversificada de artistas, muitos dos quais identificados como gays, lésbicas, bissexuais e/ou transgêneros.

Parafraseando Frank Rich (1996), com *Rent*, Larson levou para os palcos as mesmas pessoas a quem os políticos agora transformam em bodes expiatórios: os multiculturais, os multissexuais, os desabrigados e reivindicou o direito de aparecer, de exercitar a liberdade, "uma vida que possa ser vivida" (Butler, 2018, p. 33). É com *Rent*, também, que começamos a ver como as multidões *queer* (Preciado, 2011) podem aparecer dentro dos nossos modos de representação, e estes tornarão a nossa análise política mais vibrante e convincente.

Como Scott Miller observou em *Rebels with Applause: Broadway's Groundbreaking Musicals*,

> Broadway audiences generally don't want to see musicals about overtly sexual gays and lesbians (although the desexualized varieties are okay) or S&M dancers, drug addicts, drag queens, or performance artists. And they certainly don't want to see these people have simulated sex onstage. (Miller, 2001, p. 191).

3

A força das representações vistas em uma abordagem do tempo presente, nos leva às reflexões sobre as concepções de tempo nas histórias e nas narrativas de si, pensadas a partir da noção de regimes de historicidade, ou melhor, de presentísmo sugeridos por Hartog (2014), pois tudo nessa segunda seção foi escrito na altura ou pouco depois da altura da estreia de *Tick, Tick… Boom*! na Netflix,

> um musical autobiográfico que [Jonathan Larson] escreveu detalhando uma época de sua vida em que temia fazer 30 anos sem ter composto um musical de sucesso, tendo passado oito anos de sua vida em uma peça de ficção científica, chamada "Superbia", enquanto trabalhava meio período em uma lanchonete. Em dado momento de sua vida, Jonathan Larson estava dividido entre abandonar seu estilo de vida artístico e sem dinheiro, para assumir uma posição no *marketing* de uma agência de publicidade, mas as boas críticas de "Superbia" e "Tick, Tick… Boom!" fizeram o jovem a continuar perseguindo seu sonho (Hoffmann, 2021, sem paginação).

Trinta anos depois, Lin-Manuel Miranda, criador e estrela de *Hamilton* – "o maior fenômeno pop dos palcos americanos da década" (Soto, 2021, sem paginação), dirige sua adaptação para a Netflix e o transforma em uma declaração de amor filmada ao gênio do teatro musical. O filme, ao contrário do que se imagina, não repete o *plot* dramático do original teatral contando apenas os sofrimentos criativos do compositor de teatro musical, Jonathan Larson, prestes a fazer 30 anos.

Embora Larson tivesse ganhado o Richard Rodgers Production Award e o Richard Rodgers Development Grant, que foram verdadeiros impulsos para a escrita do ambicioso e distópico *Superbia*[8] (1990), tinha acabado de fracassar em arranjar um produtor para esse projeto, um grande musical de *rock* em que esteve a trabalhar entre 1983 e 1990, que espelhava o estilo e os temas de George Orwell, em *1984*. Aliás, Larson pretendia originalmente que *Superbia* fosse uma adaptação direta do romance de Orwell, mas os detentores dos direitos autorais não lhe concederam a permissão para o utilizar.

Superbia recebeu um *workshop* no Playwrights Horizon, de Nova Iorque e foi apresentada em uma versão de concerto de rock no Village Gate em 1989. Embora várias pessoas influentes no mundo do teatro musical tenham ficado impressionadas com os esforços de Larson, o espetáculo nunca seria totalmente produzido – o musical fora considerado demasiado estranho para ser montado nos palcos da Broadway e, também, demasiado caro para ser montado fora da Broadway – e, consequentemente, Larson não foi bem sucedido em encontrar produtores interessados em dar ao trabalho uma produção em grande escala, o que o desapontou muito, afinal, era sua grande aposta para um futuro melhor e o seu fracasso significava que estaria fadado a continuar seu trabalho de atendente na lanchonete Moondance Diner, no bairro SoHo de Manhattan, aos finais de semana[9].

Paralelamente a essa epopeia, vários amigos de Larson sucumbiram à epidemia de AIDS e seu amigo íntimo, Matt O'Grady, tinha acabado de fazer um teste positivo ao HIV. Segundo Kaczorowski (2005), através de O'Grady, Larson envolveu-se com uma organização dedicada a fornecer apoio emocional e espiritual a qualquer pessoa com HIV/AIDS ou outras doenças potencialmente fatais, a Friends in Deed.

---

[8] Termo latino para o pecado mortal do orgulho.

[9] Larson trabalhou nos fins de semana como empregado de balcão na lanchonete Moondance Diner durante nove anos e meio, enquanto compunha as canções de seus musicais durante os dias de semana.

Por outro lado, Larson estava a ver muitos dramaturgos terem sucesso no gênero *one-person-show*[10], como foi o caso de Eric Bogosian (1953), e John Leguizamo (1964), então, canalizou suas frustrações para a criação de um musical que poderia ser feito com ele sozinho, com pouquíssimo ou quase nenhum cenário, acompanhado por uma pequena banda

> que prescinde de iluminação, sonoplastia e de um palco específico para a apresentação, cujo foco está exclusivamente na relação artista- espectador. Essas características, de um formato minimalista e facilmente adaptável a qualquer realidade, determinam o fim da ditadura da cidade sobre o interior, do centro sobre os bairros de periferia, dos grandes teatros sobre as pequenas salas de apresentação e espaços alternativos (Xavier, 2012, p. 70).

Um monólogo de *rock* que refletia sobre o tempo, esse "conceito extremamente amplo, complexo e multidisciplinar por natureza (Martins, 2004, p. 62): o voo do tempo subjetivamente experimentado, a dimensão bruta da realidade, aquela na qual os acontecimentos se sucedem e percebemos a força que atua sobre o mundo, sobre os seres e o espaço, que revelava os sentimentos de Larson sobre o envelhecimento e a falta de sucesso, a demora mesma em descobrirem seu potencial como artista renovador da cena musical; e, por outro lado, o tempo newtoniano, universal, absoluto e indiferente ao que acontece no seu interior, o tempo da realidade objetiva, o tempo que restava da vida do seu amigo infectado pelo HIV, ambos os quais ele temia que estivessem prestes a esgotar-se. Essas foram as inspirações para o musical que eventualmente seria chamado *Tick, Tick... Bomm!*, dedicado a Matthew O'Grady.

Kaczorowski (2015) lembra que algumas horas antes da sua morte, Larson deu a sua primeira e única entrevista, a Anthony Tommasini, o crítico musical do New York Times. Naquela entrevista, Larson discutiu algo que tinha aprendido com um amigo com AIDS: "It's not how many years you live, but how you fulfill the time you spend here. That's sort of the point of

[10] Sobre este tema, sugerimos o capítulo 4 da dissertação "Da poética das lágrimas a uma poética do riso: de Aristóteles ao *one-man show*", de Rodrigo César do Nascimento Xavier, realizada junto ao PPG de Artes Cênicas, da UFRN.

[Rent]" (Tommasini, 1996, sem paginação), ou seja, o trabalho em *Tick, Tick ... Boom!* tinha mudado a atitude e a perspectiva de Larson. Ele tinha sido capaz de expressar a sua raiva e frustrações no espetáculo solo e isso, decididamente, repercutiria em sua arte, notadamente, seu próximo espectáculo, *Rent*, afinal, ""how could he kvetch about his struggles when friends were dying?" (Kaczorowski, 2015, p. 3).

"Tick... Tick... Boom!", originalmente intitulado *Boho Days*[11] (Schulman, 2021), fez temporadas em vários pequenos teatros off-Broadway, passando por alguns títulos diferentes, como "30/90", antes de ser renomeado *Tick, Tick ... Boom!*. O *tick, tick* do título era o aviso insistente nos seus ouvidos, afinal, o seu ídolo e mentor, Stephen Sondheim (1930-2021), tinha estreado o seu primeiro espetáculo da Broadway quando tinha vinte e sete anos.

A peça de Larson, estreada em maio de 1990, obteve um sucesso modesto, mas o suficiente para que ganhasse a atenção do produtor teatral Jeffrey Seller, que tornar-se-ia um dos primeiros apoiadores de *Rent*. Sobre *Tick, Tick ... Boom!*, Seller chegou a afirmar: "Here was a man telling his life story that I felt was my life story, and telling it in a musical vernacular that was giving me goosebumps" (Riedel, 2021, sem paginação).

Após a morte de Larson, os produtores voltaram a *Tick, Tick ... Boom!* para ver se conseguiam encontrar uma maneira de o restabelecer sem ele. O dramaturgo David Auburn e o diretor musical Stephen Oremus tentaram reformular o monólogo de 45 minutos de Larson, transformando-o numa peça de teatro em um ato, um musical de câmara para três personagens, o próprio Jon, sua namorada, a bailarina Susan que Larson namorava enquanto tentava encenar *Superbia*, e o seu melhor amigo Matt O'Grady, que descobre que tem AIDS.

O *Tick, Tick ... Boom!* de três pessoas, esse sim adaptado para a versão fílmica que estreou em 19 de novembro de 2021, nunca se tornou no sucesso de *Rent*, mas desenvolveu um culto ao seguimento do teatro musical.

---

[11] "Boho days" é uma das canções do musical, cujo refrão enaltece a vida bohemia:
This is the life, bo bo, bo bo bo
This is the life, bo bo, bo bo bo
This is the life, bo bo, bo bo bo
Bohemia

Estreou fora da Broadway em 2001 estrelado pelo ator bissexual Raúl Esparza (1970) como Jon e várias remontagens do projeto foram visitados frequentemente durante a década seguinte. Em 2014, o Encores! Off-Center Rival produziu sua reencenação e no papel de Jonathan Larson, estrelou o jovem compositor e ator Lin-Manuel Miranda (1980), o mesmo que em 2021 dirigira o filme para a gigante Netflix. Ou seja, a carreira de Miranda tem sido paralela à de Larson desde há muito tempo: ambos escreveram musicais que definiram gerações, ambos impulsionaram o vocabulário musical da Broadway e ambos escreveram musicais obcecados com problemas como a morte e a ambição artística.

O filme de Miranda não é uma hagiografia e, ao invés de tratar Larson como um gênio, o reconhece como um jovem e ambicioso escritor e compositor de teatro musical, afinal, a frase "Eu sou o futuro do musical americano", foi frequentemente profetizada por Larson, de modo que temos espaço para criticar tanto o seu egoísmo como a sua música, que é juvenil, frequentemente medíocre e só, ocasionalmente, brilhante. O que é mais convincente não é a verdadeira música que Larson está a escrever neste filme, mas, sim, o seu terrível e cativante compromisso com a música acima de tudo na sua vida. Ele quer ser grande e está empenhado em trabalhar para se tornar grande.

O dispositivo metalinguístico do filme *Tick, Tick ... Boom!* adapta o musical autobiográfico, escrito e interpretado por Larson baseado em suas tentativas, suas batalhas, criativa e pessoal para escrever e montar o musical, *Superbia*, por isso o filme interpela as vidas tanto do Jon fictício como do verdadeiro Jonathan.

É como uma mistura de 3 Larsons a atuar neste filme. Além do verdadeiro Larson, Andrew Garfield interpreta o ator Jonathan no filme Miranda, que interpreta a si próprio em cena, Jon, no espetáculo solo (aquele realizado no Village Gate e, também, apresentado no New York Theatre Workshop até 1993). Nesse sentido, *Tick, Tick ... Boom*!, o filme, é um musical que fala sobre as dificuldades de fazer um musical (*Superbia*), dentro de um musical (*Tick, Tick ... Boom!*, a peça). E Andrew pisa delicadamente a linha alternadamente entre estes dois, pelo que infundiu a sua própria voz e estilo nas personagens (Jon e Jonathan).

A nosso ver ainda, o filme de Miranda serviu a dois principais propósitos: mostrar como Jonathan Larson é um compositor espantoso e, evidente, a luta por que passou para nos dar a obra-prima *Rent* e; o quão talentoso é Andrew Garfield, afinal, sua performance não é um movimento paralelo, mimético ao original, ao contrário, ele dominou os gestos, maneirismos e a vibração geral de Jon, mas em sua versão, não parece que esteja a copiar Jonathan.

Foto: Reprodução do site Odisseia. https://aodisseia.com/jonathan-larson-tick-tick-boom-filme-netflix.

Ao invés de fazerem uma espécie de "Show dos Famosos"[12], fizeram uma homenagem. Andrew aprendeu a cantar, dançar e tocar piano, não para substituir, mas para lembrar um homem amado por milhões.

O filme também destaca a importância de Stephen Sondheim na carreira de Jonathan Larson, que se tornou seu forte apoiador, e chegou a escrever várias cartas de recomendação aos produtores durante muitos anos. De fato, Larson creditou frequentemente Sondheim por o encorajar concentrar-se

[12] Segundo a Wikipédia, "*Show dos Famosos* foi um *talent show* musical brasileiro produzido e exibido pela TV Globo desde 23 de abril de 2017. [...] Na competição, os participantes tem que se caracterizar o mais parecido possível com cantores nacionais e internacionais e realizar um número musical reproduzindo o desempenho de palco similar".

no seu trabalho como compositor em vez de seguir uma carreira de ator. Sem Sondheim, não teria existido Jonathan Larson ou Lin-Manuel Miranda.

Larson escreveu *Tick, Tick ... Boom!* antes de se tornar realmente um sucesso, por isso não sabe, como nós sabemos, que nem este espetáculo nem o espetáculo dentro do espetáculo farão o seu legado, mas sim, *Rent*. E teria sido fantástico ver o que mais teria feito se tivesse tido *tick... tick.. tick.. tick...*

Referências

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas*: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

CARDOSO, Adriana Barea; FERNANDES, Angelo José; CARDOSO-FILHO, Cassio. Breve história do Teatro Musical no Brasil, e compilação de seus títulos. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.16 – n.1, pp. 29-44, 2016.

COLLIS, Jonathon. *Boho Days*: The Wider Works of Jonathan Larson. Sheffield: Jonathon Collis, 2018.

EDELSTEIN, Leonard. Regional Theater Board of Directors. Performing Arts Review. vol. 1, ed. 3, pp. 437-444, 1970.

ERBER, Laura. *O artista improdutivo.* Belo Horizonte: Âyiné, 2021.

EVERETT, William. A.; LAIRD, Paul R. *The Cambridge Companion to the Musical.* Cambridge: Cambridge University Press, 2011.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, nº 1, pp. 53-55, 2008.

GRADY, Constance. *The intertwined legacies of Jonathan Larson and Lin-Manuel Miranda*. Fonte: Vox. Disponível em: https://www.vox.com/culture/22787502/tick-tick--boom-lin-manuel-miranda-jonathan-larson. Acesso em: 19 de nov de 2021.

HARTOG, François. *Regimes de historicidade.* Belo Horizonte: Autêntica, 2013. HOFFMANN, F. *Quem foi Jonathan Larson, personagem de Andrew Garfield em Tick, Tick… Boom?* Fonte: Odisseia. Disponível em: https://aodisseia.com/jonathan-larson--tick-tick-boom-filme-netflix. Acesso em: 20 de nov de 2021.

ISHERWOOD, Charles. *525, 600 Minutes to Preserve.* Fonte: New York Times. Disponível em: https://www.nytimes.com/2008/09/21/theater/21ishe.html. Acesso em: 21 de set de 2008.

KACZOROWSKI, Craig. *Larson, Jonathan (1960-1996).* Fonte: Encyclopedia GLBTQ. Disponível em: http://www.glbtqarchive.com/arts/larson_jonathan_A.pdf. 2015.

KOSELLECK, Reinhart; GUMBRECHT, Hans Ulrich; RODRIGUES, Thamara de Oliveira (org.). *Uma latente filosofia do tempo*. São Paulo: Editora Unesp, 2021.

MARTINS, André Ferrer Pinto. *Concepções de estudantes acerca do conceito de tempo*: uma análise à luz da epistemologia de Gaston Bachelard. São Paulo: Tese. Faculdade de Educação. USP, 2004.

MILLER, Scott. *Rebels with Applause*: Broadway's Groundbreaking Musicals. Portsmouth, NH: Heinemann, 2001.

OLIVEIRA, Lívia Sudare de. *Rent*: nenhum dia além de hoje. pp. 174-182, 2011.

OSORIO, Luiz Camillo. Querelas que interessam: Forensic Architecture e os paradoxos da arte e da política. *Cadernos de Estética Aplicada*, jul-dez, pp. 71-91, 2020.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo.* Trad. Jacó Guinsbusrg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

PICON-VALLIN, Beatrice. *A cena em ensaios.* Trad. Fátima Saadi, Cláudia Fares, Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PRECIADO, Paul. B. Multidões queer: notas para uma política dos "anormais". *Revista Estudos Feministas 19 (1)*, pp. 11-20, 2011.

RAMET, Geran Weil. A *History and assessment of Jonathan Larson's Rent.* Kansas City, Missouri: University of Missouri-Kansas City, 2020.

RICH, Frank. *East Village Story.* Fonte: New York Times. Disponível em: https://www.nytimes.com/1996/03/02/opinion/journal-east-village-story.html. Acesso em: 2 de mar de 1996.

RIEDEL, Michael. *Singular Sensation*: The Triumph of Broadway. Nova Iorque: Avid Reader Press / Simon, Schuster, 2021.

SCHULMAN, Michael. *The New Yorker Interview* . Fonte: Lin-Manuel Miranda Goes in Search of Lost Time. Disponível em: https://www.newyorker.com/culture/the-new-yorker-interview/lin-manuel-miranda-goes-in-search-of-lost-time. Acesso em: 14 de nov de 2021.

SOTO, Cesar. *G1.* Fonte: Pop & Arte. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/11/19/tick-tick-boom-e-homenagem-sincera-entre-criadores--de-classicos-musicais-da-broadway-g1-ja-viu.ghtml. Acesso em: 19 de nov de 2021.

TOMMASINI, Antony. *The Seven-Year Odyssey That Led to Rent*. Fonte: New York Times. Disponível em: https://www.nytimes.com/1996/03/17/theater/theather-the--seven-year-odyssey-that-led-to-rent.html. Acesso em: 17 de mar de 1996.

XAVIER, Rodrigo César do Nascimento. *Da poética das lágrimas a uma poética do riso*: de Aristóteles ao one-man show. Natal: PPG de Artes Cêncicas, UFRN, 2012.