

# 1

## O Teatro Musical Modelo Broadway

O musical pode ser definido como uma produção no teatro (*stage*), cinema ou televisão, que utiliza canções em estilo popular e diálogo para contar uma história (*musical book*) e/ou apresentar os talentos de diversos intérpretes (*revues*), conforme definição de Kenrick (2008; 8).

Um histórico dessas manifestações trará à tona diversas maneiras de organização, de elementos constitutivos, originais ou não, eventualmente incorporando novidades da época de sua apresentação. Várias denominações eram utilizadas de modo bastante vago. Segundo Kenrick (*Ibid.*, 9), o gênero musical abrangia *comic operas*, *operettas*, *opera bouffe*, *burlesque*, *burletta*, *extravaganza*, *musical comedy*, dentre outras. As *revues*, por sua vez, tiveram suas origens em *variety*, *vaudeville*, *music halls* e *minstrel shows*, que eram esquetes, historietas e números, com intérpretes diversos e variados, mas sem uma história com desenvolvimento de um enredo e de suas personagens.

A formação desse gênero, – musical –, hoje reconhecido como tipicamente um produto do entretenimento americano, teve origens tanto em tradições europeias quanto em algumas experimentações estilizadas por imigrantes europeus nos séculos XIX e XX.

### 1.1

#### No princípio até 1920

A América era uma colônia inglesa, e os palcos americanos estavam dominados por peças teatrais britânicas, cuja oferta musical incluía as *pantomimes*<sup>1</sup> e as *ballad operas*<sup>2</sup>. Por volta de 1790, após a Independência Política das Treze Colônias, os primeiros musicais, as óperas cômicas, localmente originados, começaram a surgir, e levaria algum tempo para que o produto da casa se equiparasse à popularidade das obras importadas.

---

<sup>1</sup> Pantomimas, cujos enredos e personagens derivavam geralmente dos contos de fadas da Mamã Ganso (*Mother Goose*). Eram escritas no mesmo estilo musical que as óperas cômicas.

<sup>2</sup> Peças cômicas, temperadas com baladas populares e adaptadas com letras satíricas.

No início de 1800, os melodramas tornaram-se populares, pois ofereciam histórias dramáticas animadas por música de fundo, com *interpolations*<sup>3</sup> de canções populares e efeitos de palco. Havia também os romances que, apesar de serem mais sentimentais que as óperas cômicas, eram escritos no mesmo estilo musical.

Em 1821 surge em Nova York o primeiro estabelecimento que oferecia entretenimento ao público afro-americano, banido dos outros teatros. Além da sua superlotação, o fato atraiu brancos curiosos, que podiam ver elencos essencialmente de negros no mesmo tipo de peças e *musical acts*<sup>4</sup> encontrados nos teatros dos brancos. A segregação racial forçou o fechamento do teatro e as produções dos negros regressariam à Broadway somente após um século. No entanto, esse efeito perverso de preconceito não impediu o surgimento de uma nova forma de entretenimento de variedades chamada *minstrel shows*.

Por volta de 1830, os artistas brancos já costumavam pintar seus rostos imitando os negros – *blackface* - nos chamados *colored song and dance acts*<sup>5</sup>. Em 1842, um grupo de atores desempregados e com experiência em *blackface routines*<sup>6</sup> criaram um espetáculo noturno completo. Satirizando os populares menestréis tirolezes da Suíça, denominaram-se *The Virginia Minstrels*. O sucesso de suas "canções das plantações", suas danças e o modo de encadeamento nas apresentações causaram grande sensação, favorecendo o surgimento de inúmeros imitadores. Surgiam, assim, os *minstrel shows*.

Musicais originais já tinham espaço na Broadway por volta de 1850, mas nenhum deles era chamado de musical. Uma peça teatral com canções ou passagens musicais poderia ser divulgada como *burletta*, *extravaganza*, *spectacle*, *operetta*, *comic opera*, *light opera*, *pantomime* e, até mesmo, *parlor opera*, mas essas classificações eram muito vagas.

Durante a Guerra Civil Americana (1861-1865), verificou-se, na cidade de Nova York, um aumento expressivo na frequência do público aos teatros, uma vez que as pessoas procuravam distrações leves. Após a guerra, o teatro musical entraria em uma fase de extraordinária redefinição. Em 1866, *The Black Crook* foi

---

<sup>3</sup> Prática de se ter canções inseridas em um show, escritas por outro compositor, diferente daquele que escreveu a partitura básica do *show* (a palavra show refere-se a espetáculos teatrais tais como: musical, opereta, ópera etc.).

<sup>4</sup> Números musicais.

<sup>5</sup> Números de canções e danças apresentados por pessoas de cor, ou seja, negros.

<sup>6</sup> Sequências de uma coreografia, cena etc.

um grande evento teatral, e muitos historiadores o consideram o primeiro importante ancestral da comédia musical americana, já que as coristas vestidas em *tights*<sup>7</sup> eram uma das suas atrações (EWEN: 1968; 17). *The Black Crook* tornou-se um sucesso sem precedentes e demonstrou que o teatro musical poderia ser lucrativo nos Estados Unidos. No entanto, a repercussão obtida é marcante tanto pelo tempo em que permaneceu em cartaz quanto pelo lucro obtido: em uma época em que as produções ficavam em cartaz por duas ou três semanas, esse espetáculo ficou um ano em cartaz obtendo arrecadação total de mais de um milhão de dólares na época<sup>8</sup> (KENRICK: 2008; 12).

O período entre 1870 a 1920 foi um tempo dinâmico e de muitas mudanças nos Estados Unidos. A revolução industrial havia mudado a aparência da América rural pré-Guerra Civil e praticamente metade da população agora se concentrava nas cidades. Esses 50 anos foram marcados pela imigração europeia, pelo crescimento das cidades, e um aumento de renda pessoal e tempo de lazer que beneficiava tantos os trabalhadores das fábricas quanto os dos escritórios. Com férias anuais e outros direitos trabalhistas começando a se tornar mais comuns, os habitantes das cidades começaram a tirar meia folga aos sábados e os parques de diversões passaram a atrair pessoas de todos os tipos. Assim, a indústria do lazer entrava em franco desenvolvimento.

A maioria dos *variety shows*, o teatro de variedades, era inadequada à frequência de mulheres e crianças<sup>9</sup> e os *minstrel shows* começaram a perder a popularidade. Para preencher esta lacuna surgiu o *vaudeville*, como uma forma de diversão estabelecendo uma ponte entre os públicos das classes alta e baixa. Após o tumulto de 1849, chamado de *Astor Place Riot*<sup>10</sup>, o entretenimento em Nova York se dividiu em categorias de extratos sociais: a ópera essencialmente para as

<sup>7</sup> Um tipo de vestimenta colante com os ombros expostos. O chorus line, a fileira de coristas, tornou-se mais tarde um ingrediente básico da comédia musical

<sup>8</sup> Nesse montante estão incluídas a temporada na Broadway, as tournês nacionais e as primeiras remontagens da obra em Nova York.

<sup>9</sup> Um show popular de *burlesque* na década de 1870 era um tipo de teatro de variedades, voltado para o público masculino da classe baixa e trabalhadora, com garotas vestidas em *tights*, saias curtas e humor grosseiro. (BORDMAN, 1982) A comédia era construída em torno de situações familiares para o público, insinuações sobre sexo estavam sempre presentes, como também sátiras de convenções sociais e idiossincrasias linguísticas. Na década de 1920, com o término dos "circuitos" do velho *burlesque*, o *strip tease* foi introduzido nos shows, passando a ser o ingrediente dominante do gênero na década de 1930.

<sup>10</sup> Esse tumulto foi um motim em frente a *Astor Place Opera House*, resultado de tensões entre a elite frequentadora da ópera e a classe trabalhadora da região do Bowery no sul de Manhattan. ([www.answers.com/topic/astor-place-riot-1](http://www.answers.com/topic/astor-place-riot-1))

classes alta e média alta; os *minstrel shows* e melodramas para a classe média; os *variety shows* em bares de concerto para homens da classe operária e para a classe menos privilegiada.

A busca de lucro decorrente de um amplo espectro de público para os espetáculos contribuiu para o desenvolvimento do *vaudeville* e atraiu empreendedores. De acordo com Kenrick (Ibid., 96), um desses empreendedores foi Tony Pastor (1832-1908), o primeiro a apresentar um teatro de variedades bem-sucedido e mais adequado à presença feminina e infantil.

Além de ter conquistado fama como vocalista em *variety*, ele era compositor de canções e empresário na região do Bowery em Nova York. Seus *variety shows* obtiveram um sucesso imediato atraindo um público entusiasta de todas as idades e classes sociais, inclusive as pessoas mais influentes da ilha.

O formato inovador de T. Pastor foi imitado especialmente por Benjamin Franklin Keith e Edward Albee, que fizeram fortuna com produções não autorizadas das operetas inglesas de Gilbert e Sullivan. Keith e Albee iniciaram uma rede de teatros através do nordeste dos Estados Unidos instituindo uma política de múltiplas performances diárias que passaram a chamar de *vaudeville*. Com o sucesso de público e bilheteria, o gênero se espalhou pelos Estados Unidos fazendo surgir outras redes teatrais.

De acordo com Grant (2004,104), os antecedentes dos musicais da Broadway foram as operetas do final do século XIX, também chamadas de *light operas*, apresentadas nos teatros considerados oficiais na ilha de Manhattan os quais, por volta de 1880, vinham se tornando conhecidos como Broadway.<sup>11</sup>

As operetas vienenses de Offenbach e, sobretudo, as operetas inglesas de Gilbert e Sullivan, exportadas para a Broadway, tiveram um enorme impacto na

---

<sup>11</sup> Por volta de 1880, Broadway era o termo genérico para os inúmeros teatros que se concentravam ao redor da rua 14. O centro do distrito do teatro foi criado em 8 de abril de 1904, quando teve seu nome alterado de Long Acre Square para Times Square, em homenagem ao jornal The New York Times e a inauguração do metrô. Times Square tornou-se o coração da cidade, trazendo visitantes de todas as partes, tornando possível o acesso de um maior público aos teatros da Broadway cujos limites agora se estendiam até a rua 45. Com um número cada vez maior de turistas visitando a cidade, a Broadway tinha condições de sustentar mais produções e mantê-las mais tempo em cartaz. A expansão das linhas de trem pelos estados continentais possibilitou levar as produções em tournê de modo mais fácil e mais rentável do que nunca, sendo que, por volta de 1900, havia mais de 3.000 teatros nos Estados Unidos, dos quais pelo menos 1.000 estariam equipados para receber produções ao nível da Broadway (KENRICK: 2008;34).

formação do musical americano. Enquanto outros compositores importantes dessa época foram esquecidos pela história, Gilbert e Sullivan permaneceram.<sup>12</sup>

A década de 1890 foi a época das *farses* e *burlasques* e também da primeira revue (revista musical) da Broadway. Essa revista derivada da fórmula *vaudeville* alternava canções, esquetes (pequenas cenas) e números especiais, tornando-se logo comum. No entanto, sua importância e seu período áureo de desenvolvimento histórico teriam que aguardar o início do século XX e o talento de Florenz Ziegfeld.<sup>13</sup>

No início do século XX, mesmo Londres sendo ainda a capital financeira do mundo, Nova York crescia rapidamente tanto em tamanho quanto em sofisticação. Paralelamente, as produções musicais se tornavam mais frequentes atraindo cada vez mais a crescente e próspera classe média e trabalhadora. Os espetáculos eram tão lucrativos que quase todos aqueles que, à época, trabalhavam nessa atividade, em qualquer de suas fases, encaravam o teatro como um negócio e não como uma forma de arte em si. Por volta de 1920, os irmãos Shubert controlavam aproximadamente 75% dos teatros profissionais na América.<sup>14</sup>

Nesse período, surgiu George M. Cohan, considerado por Ewen o pai da comédia musical. Ele não só escrevia, compunha e dirigia, como também estrelava e produzia suas *musical comedies*. Suas personagens utilizavam uma

<sup>12</sup> No início da década de 1870, William S. Gilbert e Arthur Sullivan revolucionaram o teatro musical com suas operetas: canções com melodias e ritmos inteligentes e libretos, com uma mistura de tolices e sátiras, e situações que iam desde a pura fantasia até a surpreendente realidade. Suas obras, divulgadas como *light operas*, atraíram um público amplo e um de seus musicais, *H.M.S. Pinafore*, teve tal impacto nos EUA, em 1878, que o fato foi chamado de "a loucura de Pinafore" (KENRICK: 2008;30).

<sup>13</sup> Ziegfeld, o primeiro grande empresário americano, tornou-se legendário com suas *Follies* em 1907. Inspiradas no *Folies Bergères*, o teatro de revista parisiense, ele deu a esse formato um toque americano, com sofisticadas produções e uma legião de coristas extremamente belas, que, com sensualidade sem tender para a vulgaridade e intuito de glorificar a garota americana, eram bastante atrativas para o público americano. Dentro das várias séries de revistas das décadas de 1910 e 1920, as *Ziegfeld Follies* eram consideradas as melhores e se tornaram o principal entretenimento do teatro de variedades. Com mais de vinte "edições", as *Follies* estabeleceram um novo padrão técnico-artístico para o teatro profissional nos EUA. Ziegfeld não poupava nem esforços nem recursos para que seus espetáculos fossem sempre os melhores da Broadway. O termo *extravaganza* também era empregado para descrever seus espetáculos, onde eram enfatizados efeitos espetaculares no palco, embelezamento e ornamentação, sequências longas de dança, cenários e figurinos grandiosos, mulheres atraentes em vestidos e poses provocantes. Ele fez esse gênero prosperar por uma década no Winter Garden Theater com o astro Al Jolson e por cerca de vinte anos no Hippodrome Theatre (EWEN:1968;49). Ziegfeld era também um visionário com dom especial para descobrir novos talentos, como Fanny Brice (interpretada por Barbra Streisand no filme *Funny Girl*) e o comediante negro Bert Williams, contratado para trabalhar nas suas produções, fato inusitado na época devido à questão racial.

<sup>14</sup> Foi um dos irmãos Schubert, Lee Schubert, quem descobriu Carmen Miranda.

linguagem coloquial com a qual o público americano se identificava. (EWEN:1968; 50) Duas de suas canções (*Yankee Doodle Dandy* e *Give my regards to Broadway*) o tornaram um nome conhecido em toda a nação. Além do seu talento para a criação e de sua *performance*, Cohan tornou-se um dos mais poderosos produtores do *show business*. A partir de Cohan, a maioria dos compositores de canções usaria uma "forma padrão" para as canções na Broadway e na música popular em geral, até a chegada do *hard rock* na década de 1960.

A estrutura da canção comumente aceita como padrão era AABA. A, a melodia principal, geralmente é repetida três vezes, em parte, a fim de ser lembrada. B é outro elemento melódico que deve contrastar o mais possível com A. Isso torna as canções mais acessíveis e fáceis de serem ouvidas e memorizadas, como também induz os compositores os letristas a serem mais concisos e eficientes.

Com características imitadas de hinos cristãos comuns aos ouvidos do povo americano, a maioria tinha duas partes: o verso que estabelecia a premissa da canção era normalmente de 16 compassos (CHRISTMAN: 2006; 203) e o refrão, a parte central e mais importante da canção, era estruturado em 32 compassos (RODGERS: 1975; 79). Outras variantes utilizadas seguiam o padrão ABAB (*Embraceable You* dos Gershwin), segmentos múltiplos de AABA (*Soliloquy* em *Carousel* de Rodgers & Hammerstein II), ou ainda adotavam a estrutura ternária ABA.

Embora o público da Broadway se orgulhasse cada vez mais dos espetáculos nacionais, o maior fenômeno desde a estreia americana de *H.S.M. Pinafore* de Gilbert e Sullivan em 1878, foi a opereta *The Marry Widow* (*A Viúva Alegre*) de Franz Léhar, em 1905. A produção da Broadway encantou os americanos com seu romance e sensualidade refinada, e seu sucesso desencadeou uma verdadeira mania por operetas vienenses que se seguiram até a década de 1930<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Outro compositor proeminente no início do século XX foi Victor Herbert, imigrante irlandês e músico erudito (hoje praticamente esquecido) que compôs mais de quarenta comédias musicais e operetas. Suas obras exigiam vozes líricas hábeis para cantar melodias sofisticadas e expressavam sentimentos americanos contemporâneos com o refinamento musical do Velho Mundo. Herbert preparou o caminho eventualmente seguido por Jerome Kern, Richard Rodgers e outros grandes compositores da Broadway.

## 1.2

### A década de 1920

Segundo a historiadora Ann Douglas (PBS: 2004, disco 1, episódio 2, *Prohibition*)<sup>16</sup>, essa década foi um tempo de mudanças incrivelmente rápidas e modernização. Nova York se transformara na cidade mais cosmopolita do mundo e a Broadway era uma vitrine para transformações impetuosas que modificariam a cultura americana. Segundo ela, nada mudava mais rápido do que a mulher americana: as saias e cabelos ficaram mais curtos, os quadris desapareceram, as costas começaram a serem expostas e, mais ousadamente, ela fumava, bebia e frequentava os *speakisies*<sup>17</sup>.

Essa década foi marcada por um grande desenvolvimento artístico. Novos talentos, entre compositores, letristas, libretistas, compositores de canções, intérpretes, resultaram em uma rica variedade de teatro musical. Nesses anos agitados, conforme Kenrick (2008; 31), aconteciam mais de cinquenta musicais estreando em uma mesma temporada na Broadway. Outro impulso importante foi a longa batalha finalmente vencida pela *The American Society of Composers, Authors and Publishers* (ASCAP), em 1924, para que os compositores tivessem controle criativo sobre suas composições. Com apenas as *interpolations* autorizadas e permitidas pelos compositores, o musical começou a crescer de uma maneira que ninguém poderia prever. A diversidade das montagens se refletia nas denominações utilizadas (*musical comedies, musical revues, follies, Scandals, Garrick Gaieties*), nas incorporações do cotidiano e do imaginário americano e na utilização de influências musicais como o jazz.

Apesar dessa variedade de espetáculos encenados na Broadway, a maioria dos musicais dessa época era elaborada de acordo com algumas convenções já pré-estabelecidas: uma história engraçada ou tola, uma “estrela” no palco, uma canção, uma cena cômica e/ou uma dança eram ingredientes típicos da ideia de um musical dessa década (PBS: 2004, disco 1, episódio 2, *Musical Comedies*).

---

<sup>16</sup> BROADWAY: The American Musical. Film by: Michael Kantor. Public Broadcasting Service, 2004. Distribuição: Paramount Home Entertainment, Hollywood. 6 dvds (approx. 12 hours), color & B&W. As referências futuras a este musical serão citadas no corpo do texto como PBS: 2004, especificando o disco, o episódio e o assunto.

<sup>17</sup> Lugares onde se servia bebidas alcoólicas durante a Lei Seca. Devido à clandestinidade, as pessoas deveriam conversar baixo. Quando o tom de voz se elevava, vinha o alerta “speak easy, boy!”, que acabou por denominar tais bares de *speakisies*.

Nomes conhecidos eram Jerome Kern, George e Ira Gershwin, Richard Rodgers e Lorenz Hart, Vincent Youmanns and Irving Caesar, Otto Harbach e, nos últimos anos, Cole Porter, Arthur Swartz e Howard Dietz.<sup>18</sup>

A revista musical, por sua vez, era uma representação do pluralismo da vida americana, pois capturava um pouco de tudo. Florenz Ziegfeld, a partir da *Folies Bergères* parisiense, cria a fórmula americana de suas *Follies*, surgindo como o primeiro grande empresário e produtor a trazer aos musicais da Broadway a imitação do desenvolvimento de Nova York.

Cada produtor tentava superar o outro, em cenários e ambientações extravagantes, efeitos complexos no palco, exposição da beleza feminina, danças, canções etc. As *Follies* atingiram o seu ápice entre 1915 e 1922, sendo a última da série apresentada em 1931. Outros concorrentes no estilo das *Follies* eram os *Scandals* de George White (a partir de 1919), que introduziram a sensibilidade jazzística (FLINN: 1997; 112-13), as *The Music Box Revues*, produzidas e escritas por Irving Berlin em 1921, e as *Vanities and Sketchbooks* de Earl Carroll, em 1923.

A quebra da Bolsa de Valores em 1929 e a Depressão que se seguiu liquidaram Ziegfeld financeiramente. Pouco a pouco, em decorrência da crise financeira, esses espetáculos que haviam se tornado extremamente dispendiosos foram sendo substituídos por revistas baseadas em melhores talentos e enredos do que no luxo e na beleza física das atrizes (Ibid., 114) Paralelamente às revistas exuberantes e luxuosas de Ziegfeld, na década de 1920, surge um tipo de revista mais íntima, as *Garrick Gaities*, uma série de três que, a partir de 1925, fizeram a carreira de Richard Rodgers e Lorenz Hart deslanchar na Broadway.<sup>19</sup>

Na década anterior, Irving Berlin ficara internacionalmente conhecido com sua canção *Alexander's Ragtime Band*, a qual influenciou profundamente a música popular americana e o teatro musical, e o jazz abria caminho para Nova York (LERNER: 1986; 45). Em 1921 um musical criado por artistas e intérpretes negros, *Shuffle Along*, chegou à Broadway, ficando em cartaz durante quase dois anos. O sucesso desse musical inspirou novos musicais de negros despertando o

---

<sup>18</sup> Howard Dietz foi quem posteriormente inventou o famoso leão da Metro-Goldwyn Mayer (MGM), tornando-o um elemento identificador de todos os filmes dessa companhia cinematográfica.

<sup>19</sup> Sua canção *Manhattan* causou uma sensação, tornando-se um sucesso e a dupla se estabeleceu no show business (KENRICK: 2008: 37)

interesse nos night clubs do Harlem, os quais passaram a estimular uma nova geração de *entertainers* negros. Os músicos desses *night clubs* passaram também a escrever para o teatro de revista. Uma das mais contagiantes contribuições da Broadway para a Era do jazz veio de um show de negros chamado *Runnin' Wild*, produzido por um branco, o dançarino e produtor George White, que introduziu danças como o charleston e o *black-bottom* (PBS: 2004, disco 1, episódio 2, *Shuffle Along*). Mesmo com a novidade trazida pelo jazz e o sucesso da comédia musical na Broadway e em Londres, a opereta americana obtinha sucessos com os compositores Victor Herbert (*Naughty Marietta*), Sigmund Romberg (*Rose Marie*)<sup>20</sup> e Rudolf Friml (*The Student Prince in Heidelberg*) e os libretistas/letristas Otto Harbach e Oscar Hammerstein II.

No final dessa década, um musical marcaria de modo determinante a história do teatro musical americano: *Show Boat*, resultado da colaboração de três gigantes do teatro americano: o produtor Florenz Ziegfeld, o compositor Jerome Kern e o letrista/libretista Oscar Hammerstein II. Jerome Kern se interessou pela história de *Show Boat*, um romance da escritora Edna Ferber publicado em 1926, ficando fascinado pelas possibilidades que a história oferecia. Segundo Ewen (1968; 75), a escritora havia trazido para a ficção aspectos históricos de uma América que, até então, poucos conheciam, isto é, a dos barcos de espetáculos que subiam e desciam o Rio Mississippi no final do século XIX. Ao contar a história de um período de quarenta anos dos habitantes de um desses barcos, temas polêmicos como a miscigenação e a separação no casamento foram abordados.

Kern usou uma completa variedade de estilos musicais, traçando a história da música popular americana seguindo a ideia dos 40 anos do enredo. O projeto foi um grande desafio para Ziegfeld como produtor, pois, por não ser uma história cômica, era completamente diferente das suas Follies (PBS: 2004, disc 1, episódio 1, *Show Boat*). A definição do gênero do espetáculo gerou muita polêmica na época. Seria uma opereta, uma comédia musical, uma ópera? (KELLER: 1999; 20). Apesar do talento criativo da produção e do elenco de grandes nomes, *Show Boat* foi um projeto um tanto arriscado, pois nada parecido havia sido feito antes na Broadway. *Show Boat* triunfou imediatamente e foi a última realização legendária da carreira de Ziegfeld. Essa obra mostrou que o teatro musical poderia

---

<sup>20</sup>A MGM fez as versões para o cinema destas duas operetas, estrelando a inesquecível dupla de cantores-atores da década de 1930, Jeanette MacDonald e Nelson Eddy.

também ter um tom melancólico e apresentar algo que retratasse a paisagem e a realidade de um típico cenário americano, representando de certa forma uma súbita ruptura significativa com a tradição alegre e divertida do entretenimento. Além do mais, a estrutura desse musical inaugura um novo gênero de musical.

A comédia musical proporcionava um contexto onde todos os elementos inerentes ao show – história, canções, dança, cenário – serviam para dar destaque a uma atriz, uma estrela que garantisse a aprovação da audiência e, conseqüentemente, o retorno de bilheteria. O compositor Jerome Kern foi o primeiro a fugir dessa fórmula de sucesso. Ele revolucionou a história do teatro musical ao insistir que o texto (*book musical*) deveria ser o ponto de partida para se construir uma história dramática. Antes dele, as músicas dominavam o teatro musical, mas ele insistia na ideia de que teatro musical deveria ser “teatro”, encenado no palco por atores, que utilizariam as técnicas dramáticas junto à música para revelar alguns aspectos da vida humana. O que daria forma e substância a esta arte não poderia ser a expressão do sentimento na música, um componente simples, mas algo mais completo, mais abrangente, mais vital, em que todos os colaboradores pudessem construir uma criação artística unificada.

A partir de Kern, os elementos de um musical deixariam de ser independentes, o espetáculo não mais seria fragmentado. Ele mesmo afirma: “Eu apenas costuro musicais. Escrevo músicas que somente se encaixam em determinadas situações, personagens ou letras, da mesma forma que um alfaiate acerta uma roupa em um manequim.” (KISLAN, 1980: 111) O objetivo de um compositor deve ser revelar o personagem, o pensamento ou o sentimento para o público em sugestivas imagens musicais.

De acordo com Kislán (Ibid.,113), muitos consideraram que surgia uma nova estrutura de comédia musical, mas na verdade era uma nova forma, a peça musical (*musical play*). Nela, cada música tinha um lugar na história. No texto havia uma organicidade, nenhum elemento era destinado a funcionar sem o outro. A reação de um público-alvo não era pré-requisito para a criação ou a *performance*. Personagem, situação, tema eram prioridade sobre a canção, a estrela, as piadas e, principalmente, a fórmula de sucesso. Para tecer uma música mais profunda no tecido do drama musical, Kern baseou-se na teoria do *leitmotiv*, ou seja, criar uma unidade na representação das personagens, situações e ideias recorrentes através de motivos musicais. As canções, que um dia foram

coadjuvantes do drama, agora se tornam parte essencial. As peças musicais apresentavam uma verdadeira alternativa ao público americano, uma experiência dramática no palco onde o público poderia se espelhar. Eram histórias de pessoas comuns com um tratamento artístico.

Em comédias musicais, artistas comediantes, mesmo os mais engenhosos, interrompiam a fluidez do show com suas performances. Agora, personagens eram colocadas em uma sucessão lógica de situações risíveis. As letras, por sua vez, perdiam a dicção literária e se harmonizavam à língua falada, livre de clichês, rimas previsíveis, temas óbvios e significados forçados. Tal novidade impulsionará uma mudança que explodiu dezesseis anos mais tarde no musical *Oklahoma!* de Rodgers e Hammerstein.

### 1.3

#### **A década de 1930**

A década de 1930 se inicia sob o impacto do tumulto financeiro e político causado pela Grande Depressão, com a fome e o desemprego atingindo toda a nação americana e falência de empresários e produtores. Ao mesmo tempo, acontece o desenvolvimento do cinema falado e a popularização das rádios que ofereciam programas de entretenimento gratuitamente. Apesar de todo esse cenário desfavorável, o musical da Broadway atingiu um pico criativo na década de 1930, ao explorar exatamente o estado de espírito reinante na população em geral.

Conforme Stanley Green esclarece:

O teatro musical, a mais opulenta, escapista, extravagante e declaradamente a forma teatral mais comercial, não podia se omitir do que estava acontecendo. É claro que ainda podia proporcionar alívio da realidade, oferecer noites com canções e "glamour", mas mostrava uma crescente consciência da sua habilidade singular de criar comentários cantados sobre temas como: a loucura da guerra, a corrupção municipal, campanhas políticas, os trabalhos do governo federal, o despertar do movimento trabalhista, o perigo da direita e esquerda extremas e a luta entre a democracia e o totalitarismo. Ele descobriu que a letra de uma canção, uma melodia, piadas frívolas, um pouco de comicidade, uma sequência de dança, podiam dizer coisas com maior eficácia do que muitos dramas sérios, simplesmente porque apelava ao público de teatro em um espectro muito mais amplo (GREEN:1971; 12).

Nessa década, o musical da Broadway oferecia sátiras políticas e *folk operas*<sup>21</sup>, trazendo esperança e alívio, em tempos de tensão e desespero. A Broadway oferecia um tipo de antídoto contra o tempo mais sombrio da América. Os shows dos anos 20 não refletiam a realidade da vida, mas deliberadamente mostravam a vida como se ela fosse um mar de rosas. Com o aprofundamento da crise econômica e os crescentes sinais de instabilidade na Europa, mudanças começaram a ocorrer com os espetáculos, que se tornaram mais pensativos e mordazes em uma relação direta com o cotidiano das pessoas.

Embora a maioria das canções populares ainda mantivesse um ar de ingenuidade, a Broadway abriu-se para fazer novas experiências em forma e conteúdo. Como uma dessas experiências, a balada *Brother, Can You Spare a Dime* de uma revista musical chamada *Americana*, gravada pelo cantor Bing Crosby, tomou a parada de sucessos de surpresa. Essa canção, que falava do coração, das emoções e dos pensamentos de todos aqueles que viveram durante o período da Depressão, tornou-se um tipo de hino nacional no início da década. Com seu conteúdo e mensagem de conotação social, ela foi banida das rádios em um determinado momento.<sup>22</sup>

Ernest Harburg, filho do libretista/letrista Yip Harburg, observa:

As editoras de música eram os censores máximos de toda canção popular que surgia. Se alguém não conseguisse passar por elas, então não conseguiria colocar sua canção nas ruas. Os editores só queriam canções de amor e canções escapistas. A maneira pela qual essa canção rompeu tal censura foi porque ela pertencia a um espetáculo da Broadway. A Broadway sempre significou o máximo de liberdade para um artista nos Estados Unidos. (PBS: 2004, disco 2, episódio 3, *Brother, Can You Spare a Dime?*)

O dramaturgo Jerome Chodorov também dá o seu depoimento sobre como era a vida dos artistas durante esse período:

Durante a Depressão, todo mundo tentava ganhar a vida. A coisa principal era trabalhar, sobreviver... as pessoas não estavam pensando tanto na "arte do teatro"... trabalhavam por um salário... Mas isso não foi de todo mal, pois elas fizeram espetáculos que não teriam sido feitos em tempos normais. (PBS: 2004, Ibid.)

<sup>21</sup> Óperas de gosto popular, folclóricas.

<sup>22</sup> Sua mensagem era essencialmente a seguinte: "nós construímos o país, por que não podemos compartilhar da sua riqueza?" (PBS: 2004, disc 2, episode 3, *Brother, Can You Spare a Dime?*).

Ao mesmo tempo em que a revista musical se tornava mais criativa e mais popular, ela também sofria uma radical mudança e redefinição em seu conteúdo, tornando-se politicamente mais consciente. Com Ziegfeld já falecido em 1932, Irving Berlin ajustou-se a essa nova postura política que se abria na cultura popular. Juntamente com o talentoso escritor Moss Hart, ele usou a estrutura de um jornal, com manchetes, fofocas e histórias em quadrinhos, como base para o seu novo espetáculo *As Thousand Cheer* (1933). Cada canção se associava a uma manchete de jornal, havia muitas esquetes e muitas canções, e a presença da atriz-cantora Ethel Waters do Cotton Club, no Harlem, estrelando, sinalizava a inquietação racial (PBS: 2004, disc 2, episódio 3, *Ethel Waters*).

*The Band Wagon* (1931), com Fred Astaire e sua irmã Adele, texto e música completos escritos por Howard Dietz e Arthur Schwartz, foi uma das melhores revistas da década nessa nova forma mais íntima, simples, mas sofisticada. Outra revista de grande sucesso, no final da década, surgiu de fontes inesperadas: *Pins and Needles* (1937), patrocinada pela *International Ladies Garment Workers Union*<sup>23</sup>. Foi uma produção de baixo custo, com todo o elenco composto por homens e mulheres da classe operária. A música era do jovem compositor/letrista Harold Rome. O material era novo e engraçado, e a repercussão foi tão entusiasta, que a revista se expandiu em horário integral, obrigando o elenco a abandonar seu trabalho diurno. Como o show se estendeu até a década seguinte, novas canções e números foram adicionados.

Por outro lado, algumas produções procuravam levantar o moral do povo americano abatido pela grave crise; nesse aspecto, o melhor exemplo talvez seja Cole Porter, que escreveu mais canções de sucesso durante a década de 1930 do que qualquer outro compositor da época. (KENRICK: 2008; 54) Tal fato não deixa de ser uma grande ironia visto que, herdeiro de uma fortuna de nove milhões de dólares em espécie, ele conseguiu durante a Depressão atingir o coração das pessoas, oferecendo ao público da Broadway uma fuga em direção a um mundo de refinamento, luxo e despreocupação.

Segundo Kimbal, (PBS: 2004, disco 2 episódio 3, *Anything Goes*), se fosse necessário escolher um espetáculo que melhor representasse essa década, a

---

<sup>23</sup> Sindicato das operárias de roupas femininas.

escolha recairia em *Anything Goes* (1934). Estrelado por Ethel Merman, William Gaxton e Victor Moore, a música de Porter era exuberante e incluía as canções *Anything Goes*, *I Get a Kick out of You*, *Blow Gabriel, Blow* e *You're the Top*. Kimbal ainda esclarece melhor o significado desse musical ao afirmar que Porter, por escrever tanto a música quanto as letras de suas canções, colocou tanta energia que elas poderiam ser consideradas como um tônico para uma nação que tentava se reerguer do desastre econômico-financeiro. *You're the Top*, por exemplo, traz a seguinte mensagem para as pessoas em 1934: "Sim, nós todos estamos nos sentindo péssimos, mas talvez agora seja a hora de nos sentirmos um pouquinho melhor".<sup>24</sup> Porter também escreveu a música para inúmeros filmes musicais em Hollywood, onde um deles ficaria para sempre imortalizado pelos atores/dançarinos Fred Astaire e Ginger Rogers e a canção *Night and Day*.<sup>25</sup>

Assim, por volta de meados da década de 1930, entre tendências diversas, a opereta americana em que o sentimentalismo e o romance eram ingredientes básicos, começava a perder o seu público. Compositores como Victor Herbert, Rudolph Friml e Sigmund Romberg não conseguiram acompanhar essas mudanças.

O único musical de Romberg que ultrapassou 200 apresentações (número considerado como indicativo de sucesso) não foi uma opereta, mas sim uma tentativa de fazer uma *musical play*<sup>26</sup>, *May Wine*, em 1935. Com ambientação em Viena, a trama abordava a Psiquiatria, um tema contemporâneo na época. No entanto, anos mais tarde, Romberg realizou seu sonho de escrever "em estilo, *background* e tempo americanos" uma comédia musical de sucesso. *Up in Central Park* foi levado em 1945 na Broadway e fez imenso sucesso (EWEN:1968; 45).

Não é possível discorrer sobre a evolução do teatro musical americano na década de 1930 sem falar de George Gershwin. Apesar da fama e fortuna devido ao sucesso de *Rhapsody in Blue* (1924), ele foi mais um compositor do teatro musical do que para salas de concerto. Como muitos outros jovens compositores,

---

<sup>24</sup> Kimbal ainda considera tanto o espetáculo quanto essa canção em especial como a "a personificação civilizada do restabelecimento do governo Roosevelt" (PBS: 2004, disc 2, episódio 3, *Anything Goes*).

<sup>25</sup> *Gay Divorce*, estreado na Broadway em 1932, introduziu essa balada e logo foi realizada a versão cinematográfica.

<sup>26</sup> Nova denominação do musical que veio à sua maturidade com *Oklahoma!* (1943).

seu primeiro trabalho foi em *Tin Pan Alley*<sup>27</sup> como *song plugger*<sup>28</sup>, local que lhe proporcionou contatos no meio musical. Em 1919, estreou na Broadway com *La, La, Lucille*, sendo que uma de suas canções, *Swanee*, interpretada pelo astro Al Jolson, tornou-se um sucesso vendendo em um ano um milhão de partituras e posteriormente mais de dois milhões de discos. A partir desse sucesso, Gershwin foi contratado por George White para compor a música da revista *Scandals*.

Entretanto, apenas em 1924, sua carreira no teatro toma grande impulso com *Lady, Be Good!* A parceria com seu irmão Ira, que escrevia a letra das canções, foi um fator poderoso e influente no estímulo da capacidade criativa e originalidade musical de George Gershwin. Essa parceria continuaria até a precoce morte de George em 1937 (EWEN: 1968; 48). Em 1930, os Gershwin fizeram *Girl Crazy*<sup>29</sup>, do qual três versões cinematográficas foram feitas. Em 1931, o sucesso do musical *Strike Up The Band* levou os irmãos Gershwin, juntamente com os escritores George S. Kaufman e Morrie Ryskind, a produzir um novo musical: *Of Thee I Sing* (1931). Se o primeiro musical era uma sátira anti-guerra, o segundo zombava abertamente do sistema político americano<sup>30</sup>.

Jerome Chodorov esclarece muito bem o significado do sucesso: “Ninguém nunca havia feito uma sátira política... As pessoas vinham em grupo, cantavam uma canção, contavam uma piada e isso era o texto. Na verdade não havia texto. Em *Of Thee I Sing* havia um texto, havia uma história, tinha ótimas ideias e era maravilhoso!” (PBS: 2004, disco 2, episódio 3, *Of Thee I Sing*).

Na primavera de 1932, *Of Thee I Sing* recebeu o Prêmio Pulitzer, sendo o primeiro musical a receber tal honraria. Com esses dois musicais, George Gershwin conseguiu expandir e enriquecer a música para o teatro, sendo consideradas como as mais notáveis produções do teatro musical americano na década de 1930 (EWEN, op. cit. 48). Através do exemplo de Gershwin, outros compositores de seu tempo foram encorajados a incorporar aspectos e

<sup>27</sup> Termo coloquial do mundo da música popular, reduto das editoras de música em um beco da rua 28, entre a 5ª Avenida e a Broadway.

<sup>28</sup> Pianistas, demonstradores de canções nas editoras de música.

<sup>29</sup> Entre os músicos da orquestra, se encontravam Benny Goodman, Glenn Miller e Jimmy Dorsey, que viriam a se tornar famosos com suas bandas de jazz e de dança de salão. No entanto, a estrela do musical foi Ethel Merman, que fazia o seu debut no teatro musical americano.

<sup>30</sup> O espetáculo original havia saído de cartaz em Filadélfia em 1927. Se o padrão da canção-cena *Wintergreen for President* lembrava o estilo de Gilbert e Sullivan, remetendo o público a uma nostálgica lembrança, o enredo ridicularizava a inaptidão do Congresso, a importância excessiva que a Suprema Corte se dava e o total despropósito do seu Vice-Presidente, Alexander Throttlebottom.

procedimentos da música erudita na escrita musical para o teatro comercial (EWEN: *Ibid.*, 49). Essa mistura singular dos estilos erudito, popular e jazz, só era possível na Broadway.

George Gershwin fez muitas parcerias com Robert Russell Bennett (1894-1981), considerado o maior orquestrador da Broadway. Ele fez a orquestração completa e/ou parcial de mais de 300 musicais entre 1920 e 1975. Sua colaboração junto a compositores como Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter, George Gershwin, Frederick Loewe, e Richard Rodgers foi muito importante. Geralmente trabalhando a partir de simples linhas melódicas e harmonias incompletas, Bennett, cujo nome não é muito conhecido, produziu muito daquilo que definiu o "estilo do teatro musical americano". Gershwin trabalhou em parceria até *Porgy and Bess*. Diferentemente da média dos musicais mais curtos e que eram orquestrados no máximo até seis semanas, essa obra levou seis meses até que a orquestração fosse concluída. Juntando-se ao dramaturgo DuBose Heynard, na adaptação da sua peça sobre negros pobres que viviam no Catfish Row de Charleston, na Carolina do Sul, os Gershwin produziram o que poderia ser chamado de *grand opera*; no entanto, o compositor a considerava *folk opera*. Havia paixão, infidelidade, estupro, sofrimento por amor, questões étnicas, enfim, todos os ingredientes para uma grande tragédia. Entretanto, canções como *It Ain't Necessarily So*, *There's a Boat Leavin' Soon for New York* e *A Red Headed Woman Makes a Choochoo Jump its Track* mostravam claramente a influência da comédia musical americana. A direção foi de Rouben Mamoulian, dramaturgo russo, que já havia se estabelecido tanto na Broadway quanto em Hollywood. (FLINN: 1997; 196).

Apesar de todas essas inovações no modo de se fazer um espetáculo musical, a maioria do público não estava talvez preparada para ver um espetáculo tão sério e, assim, a primeira produção foi um fracasso financeiro<sup>31</sup>. Com o passar dos anos, *Porgy and Bess* foi se tornando um ícone na Broadway, com sucessivas reapresentações em 1942, 1952 e 1976. Em 1985, tornou-se o primeiro musical a fazer parte do repertório do Metropolitan Opera House em Nova York.

Se, em grande parte, essas manifestações do teatro musical americano tinham lugar em Nova York, a costa oeste não ficaria atrás na busca de

---

<sup>31</sup> O espetáculo ficou somente 15 semanas em cartaz e devido ao alto custo da produção, os ingressos foram mais caros do que o normal.

entretenimento. Após receberem convite e generoso contrato com a Paramount Pictures para trabalhar em Hollywood, Richard Rodgers e Lorenz Hart rumaram para a costa oeste nos tempos difíceis da Depressão. No meio da década de 1930, a dupla retornaria à Broadway, no topo de sua carreira, compondo uma série de excepcionais comédias musicais. Algumas dessas produções foram: *Jumbo* (1935), *On Your Toes* (1936), *Babes in Arms* (1937), *I'd Rather Be Right* (1937), *I Married an Angel* (1938), *Too Many Girls* (1939).<sup>32</sup>

## 1.4

### A década de 1940

No início da década, os produtores da Broadway e os críticos de teatro achavam que boas canções e divertimento era tudo que o público de teatro desejava. O objetivo não era fazer "grande arte" no teatro musical, mas distrair o público das agruras da Depressão do início da década anterior e do conflito que já envolvia a Europa.

A década inicia-se com um musical bastante chocante para a época: *Pal Joey* (1940), de Rodgers e Hart, sob a direção de George Abott. Baseado nas histórias de John O'Hara, o espetáculo dispensava o otimismo inocente da tradição do teatro musical. Embora tenha sido um projeto arriscado por ser o primeiro musical na Broadway centrado em um anti-herói, ele se tornou um marco na carreira da dupla. A história girava em torno de um gigolô, dançarino de um *night club* e seu relacionamento manipulador com uma mulher casada e rica, interpretada por Vivienne Segal que, no final, o abandona. Apesar da ferrenha objeção dos críticos, o musical ficou em cartaz por um ano.<sup>33</sup> O reconhecimento do espetáculo pela crítica viria somente em 1952 em sua reapresentação na Broadway quando Brooks Atkinson, renomado crítico de teatro do jornal *The New*

<sup>32</sup> Nessas produções, artistas como Jimmy Durante, Ray Bolger (ator/dançarino), George Balanchine (coreógrafo), The Nicholas Brothers (dançarinos), Desi Arnaz, Van Johnson (atores/comediantes) e especialmente o diretor e libretista George Abbott, foram alguns dos quais colaboraram para o sucesso desses espetáculos.

<sup>33</sup> O protagonista era o jovem novato Gene Kelly que, com charme, talento e presença, conseguiu conquistar o público. Segundo Stanley Donen (PBS: 2004, disco 2, episódio 3, *Pal Joey*), *Pal Joey* foi um evento incomum na história da Broadway. A música continha excepcionais canções tais como *I Could Write a Book* e *Bewitched, Bothered and Bewildered*, que se tornaram clássicos da música popular americana.

*York Times*, reformulou seu severo julgamento e reconheceu o significado e importância da obra.

Marcando o retorno em grande estilo de Ira Gershwin à Broadway após seu afastamento devido à morte de seu irmão George, *Lady in the Dark* estreia em 1941. Em parceria com o compositor Kurt Weill e o dramaturgo Moss Hart, Ira Gershwin inovava novamente ao fugir dos temas tradicionais. Nesse espetáculo, o enredo<sup>34</sup> traz à cena a questão da Psicanálise, tema que começou a receber atenção nos anos 30 e, embora ele tenha sido usado em comédias musicais anteriores, com *Lady in the Dark* obteve efeito extraordinário. Depois de várias infrutíferas tentativas de se elevar o nível do libreto dos espetáculos, *Pal Joey* e *Lady in the Dark* demonstraram a possibilidade de um musical ser algo mais do que apenas um evento de entretenimento alegre (LERNER: 1986; 151). No entanto, apesar de lucrativos para os produtores, somente anos mais tarde ambos seriam reconhecidos como influência significativa no desenvolvimento do teatro musical (BORDMAN: 1992; 525).

O último trabalho da dupla Rodgers and Hart, *By Jupiter* (1942) foi uma típica comédia musical cujo tema era mais leve e contava o conflito entre gregos antigos e guerreiras amazonas. Sua versão original ficou mais tempo em cartaz dentre os musicais compostos pela dupla. Segundo Kenrick (2008; 66), além de contar com a presença do astro Ray Bolger<sup>35</sup>, a canção *Wait Till You See Her* obteve também sucesso. A peça saiu dos palcos por causa da Guerra, pois ao ser comissionado para entreter as tropas americanas no Pacífico, os produtores acharam que Bolger era um dos atores insubstituíveis no espetáculo. A parceria de 23 anos, que havia presenteado o teatro e o mundo com algumas das melhores músicas e letras jamais conhecidas, se encerraria em 1943 com a morte de Hart.

Com a entrada dos Estados Unidos na II Guerra Mundial em 1941, Irving Berlin, considerado o compositor mais popular da América desde 1912, foi novamente chamado pelo governo americano para criar uma revista musical. De maneira similar ao que ele havia feito na I Grande Guerra, *This is The Army* foi produzida. Com elenco todo composto de soldados<sup>36</sup> do exército, exceto o próprio

<sup>34</sup> O enredo é basicamente a história de um editor de revista que usava a Psicanálise para explorar as inseguranças de uma mulher.

<sup>35</sup> O espantalho do filme *The Wizard of Oz* (*O Mágico de Oz*).

<sup>36</sup> Segundo Julie Andrews: "um dia típico de alguns desses soldados poderia ser descrito como: dançar pela manhã, atirar com rifles à tarde e, à noite, os mesmos soldados vestirem-se de

Berlin, o tema do musical girava em torno das dificuldades e tribulações da vida militar, e isso feito de uma maneira alegre e agradável. Na sua estreia na Broadway, em 1942, o teatro teve uma lotação de 2.000 pessoas. O show saiu em tournê por todo o país, e posteriormente, uma versão cinematográfica foi feita com o papel do tenente interpretado por Ronald Reagan, futuro presidente dos Estados Unidos.

No meio da II Guerra Mundial, Richard Rodgers encontra em Oscar Hammerstein II um novo parceiro. Essa parceria, talvez a mais bem sucedida e criativa que o teatro musical americano conheceu, trouxe ao musical uma forma de arte muito mais sofisticada. Na verdade, eles foram os pioneiros em um espetáculo no qual a "história", mais especificamente o book musical, era mais importante do que qualquer outra coisa. Em 1943, com *Oklahoma!*<sup>37</sup>, uma outra etapa do desenvolvimento do teatro musical americano diferente daquela que Rodgers e Hart haviam conhecido começava. Para Rodgers, 1943 foi o ano do início de sua segunda carreira no teatro (EWEN: 1968; 143). Para Hammerstein era também um novo recomeço. Em 1943, ele, já veterano do teatro musical como letrista e libretista, havia colaborado em produções de sucesso de primeira grandeza que o haviam conduzido a um lugar de importância no teatro musical americano<sup>38</sup>. O problema da integração total de todas as partes de uma produção musical convergindo em uma unidade indivisível, que tanto preocupara a dupla Rodgers e Hart por anos, apresentou finalmente uma solução em *Oklahoma!* Com ela, uma nova forma de teatro musical chegava à sua maturidade: a *musical play* (Ibid., 145), ou teatro musical integrado.

Após a 2ª Guerra, o teatro musical americano seguiu dois caminhos separados: um que levava à *musical play* – cujo texto é mais importante do que a canção – e outro à *musical comedy*. O desenvolvimento da *musical play* como uma nova e vibrante arte, não tornou a comédia musical obsoleta. Mesmo aderindo aos

---

mulheres. Tudo isso, é claro, com a aprovação do exército" (PBS: 2004, disco 2, episódio 3, *This is The Army*).

<sup>37</sup> *Oklahoma!* é uma adaptação musical da peça folclórica americana *Green Grow the Lilacs*, de Lynn Riggs, sobre cowboys (vaqueiros) e ranchers (donos de ranchos). A trama envolvia uma garota de fazenda em Oklahoma, decidindo se iria a um baile com um trabalhador da fazenda, que ela temia, ou com um cowboy que ela amava. Esse romance aparentemente inofensivo muda completamente, quando o trabalhador se mostra um assassino psicopata e o cowboy tem de matá-lo para se autodefender.

<sup>38</sup> Juntamente com Jerome Kern, Hammerstein ajudou a revolucionar o teatro musical com *Show Boat* (BORDMAN, 1992).

mesmos métodos e estereótipos que a caracterizou ao longo dos anos, a comédia musical continuou a florescer em meados de 1940, e nas décadas de 1950 e 1960. Alguns novos compositores, letristas e libretistas que vieram à proeminência após a 2ª Guerra, preferiam escrever *musical plays*, enquanto outros preferiam a "velha comédia musical" (Ibid., 155). Rodgers e Hammerstein concordavam em relação à necessidade de um tratamento diferente para a comédia musical tradicional, e ambos, a partir de suas vastas experiências, se propuseram a reinventar a estrutura do musical. Se houvesse alguma dose de humor, ela teria que surgir natural e logicamente de uma situação ou de uma personagem. Em relação às letras das canções, elas teriam que ser parte essencial do texto, o que para muitos, significou que elas deveriam ser escritas *a priori*. Números de dança deveriam ser não só uma extensão do desenvolvimento da trama, mas completamente integrados com o cenário e com as personagens.<sup>39</sup> (EWEN: 1968; 218) Nada de números para servir de vitrine para uma estrela, nada de canções escritas com o único intuito de se tornarem sucessos populares, nada de grupo de coristas e nada de insinuações de caráter sensual<sup>40</sup>.

Ao demonstrar que uma história bem elaborada, comovente, engraçada ou dramática poderia se tornar o elemento essencial de um musical para a Broadway, *Oklahoma!* se tornou um dos marcos fundamentais do teatro musical americano, com inovações tão importantes a ponto de influenciar a maneira de pensar não só de Rodgers e Hammerstein em seus futuros trabalhos, mas também de outros criadores e críticos do teatro musical americano. *Oklahoma!* permaneceu em cartaz na Broadway por cinco anos e nove meses, sendo também o primeiro musical a ter gravação musical completa, vendendo mais de um milhão de discos (BORDMAN, 1992). Essa disposição de inovar e incorporar novas tendências da

<sup>39</sup> Já na primeira cena do show, quando as cortinas sobem, surge uma mulher batendo manteiga, enquanto um cowboy entra cantando um solo sobre a beleza da manhã, *Oh, What a Beautiful Morning*, algo totalmente inusitado.

<sup>40</sup> Após sua pré-estreia em New Haven (era usual um musical ser previamente apresentado antes de sua estreia em Nova York), as notícias eram de que este espetáculo não teria sucesso: "no girls, no gags, no chance" (sem garotas, sem piadas, sem chance). Na sua estreia na Broadway, para lotar o teatro, o elenco decidiu oferecer ingressos gratuitos aos soldados americanos que partiriam para a guerra. A resposta emocional desses soldados foi um indício do enorme sucesso que o musical faria: permaneceu em cartaz por cinco anos e nove meses. Incorporando o imaginário do "autêntico americano" e a razão pela qual esses soldados lutariam, esse musical foi também o primeiro a ter gravação de cada número principal da obra, nascendo assim o formato original cast album, que preservou centenas de musicais até hoje. Artistas jovens como Alfred Drake e Celest Holm (Curly e Laurie) e a não muito conhecida Agnes de Mille, obtiveram fama imediata com *Oklahoma!*. O musical foi chamado de *cowboy musical*, *folk opera* e até mesmo de opereta.

dupla trouxe a coreógrafa americana Agnes de Mille<sup>41</sup> para os palcos e o sucesso do teatro musical<sup>42</sup>. Assim, ao usar a dança como instrumento narrativo, algo nunca antes visto na Broadway, *Oklahoma!* induziu também a integração de todas as artes teatrais como instrumentos de condução da trama (LERNER, 1986).

O sucesso de *Oklahoma!* inspirou jovens artistas. No início de 1944, o coreógrafo Jerome Robbins havia criado o ballet *Fancy Free* com música do compositor Leonard Bernstein. Com a adição de texto e letras de Adolph Green e Betty Comden, esse *ballet* se transformou em *On the Town*<sup>43</sup>. Seguindo o exemplo de Oscar Hammerstein II, eles também estavam em busca de um "musical integrado". A música de Bernstein, segundo o regente Michael Tilson-Thomas, conseguiu capturar a pulsação energética da cidade de Nova York, e mostrou que a orquestra em si poderia ser uma protagonista principal no musical agregando energia à dança produzindo assim um poderoso efeito dramático (PBS: 2004, disc 2, episódio 4, *On the Town*).

Apesar das novidades introduzidas, musicais convencionais ainda obtinham sucesso, como foi o caso de *Song of Norway* (1944-45), baseado em uma biografia fictícia e romantizada do compositor norueguês Edvard Grieg. O musical utilizava sua música como fonte para as canções do espetáculo, que simplesmente encantou o público da Broadway durante dois anos. Como um projeto da costa oeste de Edwin Lester, Diretor da Los Angeles Civic Light Opera Association e da San Francisco Civic Light Opera, havia adaptação de músicas pela dupla de veteranos letristas e compositores de canções da MGM Robert Wright e George Forrest, além de coreografia de George Balanchine. Segundo Bordman (1982), o sucesso do espetáculo paga tributo à música de Grieg, a uma ótima montagem e a cantores extraordinários. Em um tempo em que a guerra e Hollywood haviam privado os palcos de melhores vozes, *Song of Norway* ofereceu ao público brilhantes cantores, não só nos papéis principais como

---

<sup>41</sup> Agnes de Mille acreditava na possibilidade de a dança ser muito mais do que somente entretenimento para as pessoas. Ela criou coreografias que uniam as canções e o libreto dando ao espetáculo um poder nunca antes visto em qualquer comédia musical. Ela foi a criadora da forma *dream ballet* (PBS: 2004, disc 2, episódio 4, *Oklahoma!*).

<sup>42</sup> O tradicional grupo de belas coristas se contrapunha às "verdadeiras" bailarinas.

<sup>43</sup> A história conta as aventuras de três marinheiros de licença em Nova York por 24 horas, em busca de diversão e romance. O sucesso do show resultou na versão cinematográfica ainda nos anos 40, estrelando Gene Kelly e Frank Sinatra. *On the Town* nunca mais foi reapresentado na Broadway.

também nos secundários. A canção que se tornou um sucesso foi *Strange Music*. De acordo com Mordden (1999), a montagem de Londres em 1946 também foi um sucesso absoluto e com um número de 860 apresentações permanece até hoje como a opereta que ficou mais tempo em cartaz nos palcos londrinos, sendo ainda ocasionalmente apresentada por companhias de ópera, mas nunca mais foi encenada na Broadway.

Na trilha das inovações, após o sucesso de *Oklahoma!*, Rodgers e Hammerstein fizeram uma escolha ousada: adaptar *Liliom*, um drama húngaro ambientado na Nova Inglaterra do século XIX. A peça girava em torno de um intenso caso de amor, porém fadado à perdição e não um típico romance de um musical. Assim surge *Carousel* (1945). A primeira parte do musical é focada no realismo e romance e, após o clímax com o suicídio do herói, a história se transporta para o mundo da fantasia<sup>44</sup>. De acordo com Kenrick, "essa história, às vezes sombria, fez aliança com uma música esplêndida."<sup>45</sup> (KENRICK: 2008; 86) *Carousel* contava ainda com uma coreografia dramática criada por Agnes de Mille e com um elenco notável que revelaria ao estrelato os cantores-atores John Raitt e Jan Clayton, nos papéis centrais.

Embora naquela época uma temporada de 890 performances representasse um tremendo sucesso, *Carousel* não teve uma história de *performances* tão espetacular como *Oklahoma!*. Em certos aspectos, *Carousel* se distinguiu mais do que o seu antecessor quanto à sua realização artística. Nesse sentido, foi muito mais feliz nos objetivos estéticos e nos propósitos da dramaturgia musical. Em *Carousel* há maior compaixão, humanidade e ternura que raramente são encontradas em *Oklahoma!* (EWEN, 1968). Três semanas após a estreia de *Carousel*, a guerra na Europa chega ao fim. Por um curto período na década, uma América mais inclusiva se refletiu nos palcos da Broadway em espetáculos como

<sup>44</sup> O personagem central, Billy Bigelow, trabalha em um parque de diversões e se encarrega do carrossel, a atração principal do parque. Lá, ele conhece a bela jovem Julie Jordan, perde o emprego, mas os dois se apaixonam e acabam se casando. Billy era um homem rude e abusivo com sua mulher; no entanto, seu comportamento muda quando ele descobre que vai ser pai. A famosa canção *Soliloquy* expressa essa extraordinária mudança, como também revela a magnífica voz de John Raitt, no papel do protagonista. Incapaz de se adaptar em outro emprego a não ser no carrossel e dada à necessidade de sustentar o filho por nascer, Billy participa de um assalto e é pego. Para não ser preso, ele comete suicídio. Anos depois, Billy retorna do céu à terra por um dia, a fim de ajudar sua filha e mulher a seguirem com as suas vidas.

<sup>45</sup> As canções *If I Loved You*, *You'll Never Walk Alone* tornaram-se "clássicos" inesquecíveis do repertório do teatro musical.

*St. Louis Woman*, *Call Me Mister* (1945) e, posteriormente, *Finian's Rainbow*, com temas morais e sociais (PBS: 2004, disc 2, episódio 4, *Carousel*).

Nessa época, os escritores da Broadway sentiam a pressão de escrever uma *musical play*. Com sua sólida e vasta experiência no teatro, Rodgers e Hammerstein, conhecedores do show business, tornaram-se produtores para que ambos pudessem controlar seu próprio trabalho e ampliar seu espectro profissional. Assim, eles se dispuseram a correr riscos em produções como *Annie Get Your Gun* (1946). Segundo o escritor Phillip Furia (PBS: 2004, disc 2, episódio 5, *Annie Get Your Gun*), a ideia da história sobre a atiradora Annie Oakley veio de Dorothy Fields, escritora do texto, em parceria com Herbert Fields. Rodgers e Hammerstein aceitaram o desafio e convidaram o compositor Irving Berlin para escrever a música. Embora Berlin tivesse encantado o público americano com sua música por toda uma geração, ele não tinha certeza se poderia se adaptar ao novo estilo de um musical integrado, que ele chamava de *situation show*. No entanto, a pedido dos produtores, Berlin aceitou levar o *script* para uma leitura durante o fim de semana. Logo na semana seguinte, ele apareceu com três canções: *Doin' What Comes Naturally*, *You Can't Get A Man With A Gun*, e *They Say It's Wonderful*.

*Annie Get Your Gun* (1946) produziu oito canções de sucesso; uma delas, *There's No Business Like Show Business* acabou se tornando o "hino" não oficial do musical americano. Apesar da reação negativa dos críticos que consideraram a música como "antiquada", o musical teve 1.147 performances em Nova York, uma companhia em tournê estrelando Mary Martin e foi sucesso absoluto também em Londres por quatro anos (BORDMAN, 1982). Esse foi também o mais longo sucesso de Ethel Merman, a dama do teatro musical americano, e até os dias de hoje, continua sendo um dos musicais mais reapresentados da década de 1940.

Nos últimos anos da década de 40, novos talentos criativos foram surgindo e obtendo popularidade acompanhando as realizações de Rodgers e Hammerstein. Vários musicais notáveis, populares por muitas décadas, foram aos palcos dos quais dois deles, *Finian's Rainbow* e *Brigadoon*, ambos de 1947, merecem ser mencionados. *Finian's Rainbow* foi o primeiro musical a lidar abertamente com o tema do preconceito racial, embora em tom divertido, provando que um musical poderia funcionar como uma válvula de escape para a sátira social (KENRICK: 2008; 80). Ao publicar o texto, seus autores colocaram o subtítulo *A Musical*

*Satire* by E. Y. Harburg & Fred Saidy, declarando expressamente a intenção do libretista e do letrista (JONES, 2003)<sup>46</sup>. Com música de Burton Lane, as canções *How are Things in Glocca Morra*, *Look to the Rainbow* e *That Old Devil Moon* tornaram-se populares instantaneamente, tornando esse musical um sucesso absoluto.

*Brigadoon* (1947)<sup>47</sup>, uma fantasia musical ambientada na Escócia, leva a dupla Alan Jay Lerner e Frederick Loewe<sup>48</sup> às alturas. A fantasia e o encanto evocados na história, juntamente com o texto poético de Lerner e a música extremamente feliz e adequada de Loewe, continuam irresistíveis até hoje, obtendo sempre o mesmo sucesso em suas rerepresentações no teatro, filme ou televisão. Muitas das canções de Loewe revelam intencionalmente um toque escocês de temas folclóricos: *Come To Me*, *The Heather on the Hill*, *Waitin' for My Dearie*. Em contrapartida, a canção principal, *Almost Like Being In Love*, um dos maiores sucessos de 1947, é reconhecivelmente típica da Broadway, o que já demonstrava o distanciamento de Loewe de seu forte maneirismo vienense. No entanto, o mais importante sobre estas canções, independentemente de suas características, é a maneira pela qual o espírito da fantasia da peça foi captado e realçado. Nessa mesma direção, as três notáveis sequências de ballet, coreografadas por agnes de Mille, devem ser igualmente mencionadas. O reconhecimento da importância desse musical se deu ao receber o prêmio de

---

<sup>46</sup> A história é sobre um irlandês que, após roubar um pote de ouro dos duendes, vem para América com sua filha para enterrá-lo na região de Fort Knox e recomeçar uma nova vida. Seu pensamento era de que, plantado naquele solo, o pote iria crescer e torná-lo milionário. Atrás do irlandês, desde a Irlanda, um duende o segue tentando recuperar o pote, pois o roubo estaria causando a perda dos poderes mágicos de todos eles. Este ser da fantasia descobre o amor humano, e embora fosse perdendo seus poderes, consegue ainda, travessamente, transformar um senador racista em um negro.

<sup>47</sup> A peça conta a história de dois americanos, Tommy Albright e Jeff Douglas, que saem para caçar nas Terras Altas da Escócia e se perdem. De repente, os dois vêem um vilarejo que não se encontrava no mapa e decidem conhecer a pequena vila. Essa vila somente surgia por um dia a cada cem anos, fruto de um milagre concedido por Deus ao ministro de Brigadoon, que, já idoso, temia pelo futuro de seu povo e pelas influências malignas do mundo sobre ele. Cansado da vida sem sentido que levava em Nova York, Tommy se apaixona pela bela Fiona e sente-se feliz no lugar, enquanto Jeff, não acreditando em milagres, não gosta da vida provinciana e só pensa em partir dali. Tommy com medo de abrir mão de tudo e ali ficar, decide voltar com Jeff no final do dia e vê o vilarejo desaparecendo nas brumas da Escócia. De volta a Nova York, ambos não se readaptam às suas vidas. Tommy, não consegue esquecer sua amada Fiona e, em um momento de ímpeto, os dois decidem voltar ao mesmo lugar na Escócia. Brigadoon reaparece novamente e Tommy reencontra Fiona e lá permanece, enquanto seu amigo vê o vilarejo se evaporar outra vez no ar.

<sup>48</sup> Autores de *My Fair Lady* (1951).

melhor produção musical daquele ano, honra esta concedida pela primeira vez ao gênero pelo The Drama Critic's Circle Award.

O ano de 1948 terminou com a comédia musical *Kiss me Kate* de Cole Porter, que, instantaneamente, tornou-se um sucesso. Baseado na história de *A Megera Domada* de Shakespeare, as críticas exaltaram o espetáculo. *Kiss me Kate* foi o primeiro musical a receber The Antoinette Perry Award. A balada *So in Love* tornou-se um clássico e, até hoje, é utilizada para testes de musicais nos Estados Unidos. De acordo com Lerner (1986;172), esse musical foi não somente uma obra prima de Porter, mas uma obra prima do teatro musical.

Somente quatro meses mais tarde, a Broadway veria outro musical de igual estatura: *South Pacific*, de Rodgers e Hammerstein. Baseado nos *Tales of the South Pacific* de James Michener, e com um enredo<sup>49</sup> extremamente bem elaborado e canções de muito bom gosto e facilmente assimiláveis como *Some Enchanted Evening*, *Younger than Springtime*, *Bali Ha'i* e *I'm in Love with a Wonderful Guy*, o musical foi uma sensação criando uma demanda sem precedentes por ingressos (KENRICK: 2008; 92).

Os anos 40 acolheram grandes mudanças no teatro musical, seja como uma "forma de arte" ou como negócios. A II Guerra Mundial deu novo fôlego à economia americana e grandes musicais surgiram ao longo da década, especialmente após *Oklahoma!* que, de certa forma, redefiniu o gênero.

Uma vez no contexto da fase madura do musical americano, cabe-nos iniciar uma reflexão que privilegie a forma e a construção de letras de um musical, mas notemos que é quase impossível discutir forma sem observar o conceito que está por trás de uma criação.

No final dos anos quarenta, os compositores de teatro começaram a arriscar mais. *Allegro* (1947), de Rodgers e Hammerstein, tentou quebrar o molde da canção AABA, introduzindo um coro grego para comentar a ação. O musical não foi bem sucedido, mas a ousadia na renovação da estrutura não passou despercebida. Em 1948 Benjamin Britten trouxe à Broadway *Rape of Lucretia*, uma ópera baseada na peça *Le Viol de Lucrece*, do inglês André Obey. O trabalho mais sofisticado até o início da nova década havia sido *Kiss Me Kate*, que, embora

---

<sup>49</sup> O enredo girava em torno de duas histórias de amor, ameaçadas por preconceitos raciais durante o período da II Guerra Mundial. Estrelado por Mary Martin e Ezio Pinza, o renomado baixo da Metropolitan Opera House, *South Pacific* foi o segundo musical a ganhar o Pulitzer Prize for Drama, o Drama Critic's Award e o Tony Award como o melhor musical da temporada.

tenha tido a sua cota de canções comerciais (*Another Op'nin', Another Show; So in Love; Wunderbar* — todas em estrutura AABA), foi capaz de capturar em uma música como *I Hate Men!* a inventividade shakespeariana. Para o mesmo musical, Cole Porter criou um pseudo-elisabetano soneto de amor com versos como "Were Thine That Special Face" e "Where Is the Life That Late I Led?", inovando para além da fórmula com um série de dísticos que transitam entre o antigo e o contemporâneo:

Where is the life that late I led?  
 Where is it now? Totally dead!  
 Where is the fun I used to find?  
 Where have they gone? Gone with the wind!<sup>50</sup>  
 A married life may all be well,  
 But raising an heir could never compare  
 With raising a bit of hell!  
 So I repeat what first I said,  
 Where is the life that late I led?<sup>51</sup>

"I've Come to Wive it Wealthily in Padua," outra canção de enredo, usa um *limerick*<sup>52</sup> para o seu refrão:

I've come to wive it wealthily in Padua,  
 If wealthily then happily in Padua  
 If my wife has a bag of gold  
 do I care if the bag be old?  
 I've come to wive it wealthily in Padua.<sup>53</sup>

Configurando uma forma totalmente nova, Porter cria uma longa série de dísticos rimados (repetindo a mesma melodia) para explicar por que o herói chegou a Pádua. . .

I heard you mutter, "Zounds! A loathsome lad you ah!"  
 I shall not be disturbed one bit  
 If she be but a quarter wit,  
 If she only can talk of clo'es  
 While she powders her goddam nose!

<sup>50</sup> Pronunciado de forma a rimar com "find", aos moldes da poesia Elizabetana.

<sup>51</sup> (<http://www.allmusicals.com/lyrics/kissmekate/whereisthelifethatlateiled.htm>. acesso em 20/05/2010)

<sup>52</sup> *Limerick* é uma letra ou poema espirituoso, composto de 5 versos. Seu nome vem de Limerick, cidade da Irlanda. Os dois primeiros versos rimam com o quinto verso. Os terceiro e quarto rimam entre si. O dia de Limerick (*Limerick Day*) comemora o aniversário do escritor Edward Lear (1812-1888), que popularizou a forma em 1846, em seu livro *Book of Nonsense*.

<sup>53</sup> (<http://www.allmusicals.com/lyrics/kissmekate/ivecometowiveitwealthilyinpadua.htm>. acesso em 20/05/2010.)

(...)  
 'Twouldn't give me the slightest shock If her  
 knees now and then should knock, If her  
 eyes were a wee bit crossed, Were she  
 wearing the hair she'd lost, Still the damsel  
 I'll make my dame, In the dark they are all the same.<sup>54</sup>

E o autor conclui a música com um refrão:

With a nunny, nunny, nunny and a hey, hey, hey,  
 Not to mention money, money for a rainy day.  
 I've come to wive it wealthily in Padua!<sup>55</sup>

Os exemplos acima expostos ilustram que a regra básica é não considerar a forma como uma barra de ferro, uma vez que pode ser moldada a serviço do conceito.

A estreia de *South Pacific* (1948) coincidiu com o advento da gravação de músicas em um *Long Play*, e, pela primeira vez, o público pôde levar para casa em um único disco praticamente todas as canções de um show. As seleções de programas de sucesso haviam sido registradas em acetato, mas estas gravações eram frágeis e complicadas. Girando em 78 rpm, ficavam frequentemente cheias de ruído de superfície. A nova gravação em 33 rpm abriu um novo mundo de mais fácil compreensão, armazenamento e preservação. O desenvolvimento desta maneira mais simples de gravação foi mudar o sistema de gravações de marketing e de influenciar a futura criação de músicas e letras de forma tremenda. *South Pacific*, com a sua trilha sonora extremamente longa e bem sucedida, não acrescentou nenhuma mudança à forma teatral, mas abriu novos caminhos no teatro musical, expondo o preconceito como um valor sem sentido<sup>56</sup>.

## 1.5

### A década de 1950 – *The Golden Age*

Este foi talvez o período mais rico e mais produtivo que o teatro musical americano já conheceu. Os nomes dos shows que estrearam nesta década nos

<sup>54</sup> Ibid.

<sup>55</sup> (<http://www.allmusicals.com/lyrics/kissmekate/ivecometowiveitwealthilyinpadua.htm>. acesso em 20/05/2010.)

<sup>56</sup> O musical ainda apresentou uma canção, *You've Got to Be Carefully Taught*, que sutilmente trouxe à tona a mensagem de que os preconceitos não são inatos, mas adquiridos.

remetem a um baú de ideias musicais e uma grande liberdade de forma: *Guys and Doll*, *The King and I*, *Wonderful Town*, *Kismet*, *The Golden Apple*; *The Pajama Game*, *Fanny*; *House of Flowers*; *Silk Stockings*; *Damn Yankees*; *My Fair Lady*; *The Most Happy Fella*; *Bells Are Ringing*; *Candide*; *West Side Story*; *The Music Man*; *Gypsy*; *The Sound of Music*.

A década começou com uma das obras-primas do teatro musical, *Guys and Dolls* (1950)<sup>57</sup>.

No primeiro número, *Fugue for Tinhorns*, três jogadores de cavalo argumentam em *canon*<sup>58</sup> sobre os méritos do cavalo favorito de cada um. Apesar da sobreposição, podemos compreender tudo. Loesser escolheu um estilo musical argumentativo alcançado através do contraponto. Um personagem não pode terminar sua fala antes que o outro inicie a sua; Benny começa seu discurso sobre Valentim, enquanto Nicely ainda está cantando sobre Paul Revere. As letras soam verdadeiras, porque este estilo nos remete ao jargão das locuções de corridas de cavalos:

Nicely: I got the horse right here  
His name is Paul Revere,  
And there's a guy who says  
if the weather's clear  
Can do, Can do Benny: I'm picking Valentine  
Cause on the morning line  
This guy has him figured at  
five to nine.  
Has chance, has chance.<sup>59</sup>

Se *Fugue for Tinhorns* nos dá insights sobre a *psiqué* das personagens-apostadores de corrida, *Oldest Established Permanent Floating Crapgame in New York* nos dá uma visão dos protagonistas (ao estilo ionesco)<sup>60</sup> jogadores de pôquer. Na canção seguinte, *I'll Know*, o título nos sugere uma balada romântica, e é exatamente isso que nós temos, mas uma *non sentimental*. *Adelaide's Lament* se tornou uma cena clássica de música cômica construída sobre uma sólida

<sup>57</sup> *Book* de Jo Swerling e Abe Burrows, letra e música de Frank Loesser, baseado nas personagens criados por Damon Runyon.

<sup>58</sup> *Canon* ou *corner* é uma composição musical na qual duas ou mais vozes cantam exatamente na mesma melodia, porém iniciam o canto em intervalos diferentes ou no mesmo, variando a letra.

<sup>59</sup> ([http://www.lyricsmania.com/fugue\\_for\\_tinhorns\\_lyrics\\_guys\\_and\\_dolls.html](http://www.lyricsmania.com/fugue_for_tinhorns_lyrics_guys_and_dolls.html) acesso em 23/05/2010)

<sup>60</sup> “para um texto burlesco, uma interpretação dramática; para um texto dramático, uma interpretação burlesca”

fundação psicossomática. Adelaide, que namora (aguarda o casamento) há 14 anos com Nathan Detroit, tenta descobrir as razões de seus espirros frequentes. A música está em ritmo lento e normalmente é cantada em suspensão, e palavras como *Brooklynese* são mal pronunciadas. Há três estrofes e três refrões e, ao contrário das canções de Cole Porter ou de Larry Hart, onde refrões sucessivos parecem repetitivos, Loesser cria estrofes mais divertidas. Ele rima "post nasal drip" com "la grippe," e nos diverte com "from a lack of community property, and a feeling she's getting too old,/ a person can develop a bad, bad, cold!"

Uma leitura da primeira estrofe e refrão evidencia a forma ousada de *Adelaide's Lament*:

Estrofe:

The average unmarried female, basically insecure  
Due to some long frustration may react  
With psychosomatic symptoms, difficult to endure  
Affecting the upper respiratory tract.

Refrão:

In other words,  
Just from worrying whether the wedding is on or off,  
A person can develop a cough.

And further more just from stalling and stalling and stalling the wedding trip,  
a person can develop La grippe.

[...]

A person can develop La Grippe, La Grippe, La post-nasal drip,  
With the wheezes, and the sneezes, and the sinuses really a pip!  
From a lack of community property and a feeling she's getting too old,  
A person can develop a big, bad cold!<sup>61</sup>

*The King and I (O Rei e Eu)*, de Rodgers e Hammerstein de 1951, nos conta sobre a relação que se desenvolve entre uma tutora Inglesa e o teimoso rei do Sião. A peça pouco acrescentou para a evolução da forma do musical americano, mas deu à heroína a chance de cantar o tipo de solilóquio que essa dupla escrevia tão bem. Em *Shall I Tell You What I Think of You?*, a forma está a serviço da raiva da professora:

Anna:

Your servant! Your servant!  
Indeed I'm not you servant --  
Although you give me less than servant's pay --

<sup>61</sup> (<http://www.allmusicals.com/lyrics/guysanddolls/adelaideslament.htm> acesso em 20/05/2010).

I'm a free and independent employ (pronunciada "employay")...  
employee.

Because I'm a woman  
You think, like ev'ry woman  
I have to be a slave or concubine.  
You conceited, self-indulgent libertine! ... (pronunciada "liberteen")  
libertine!<sup>62</sup>

Em *Hello, Young Lovers*, no momento em que Anna relembra seu falecido marido Tom, nos é dado um verso longo, típico de operetas, já em desuso. Este, porém, é verdadeiramente poético:

I remember this,  
And I always will...  
There are new lovers now  
On the same silent hill,  
Looking on the same blue sea.  
And I know Tom and I are a part of them all --  
And they're all a part of Tom and me.

Hello young lovers, whoever you are,  
I hope your troubles are few.  
All my good wishes go with you tonight,  
I've been in love like you.<sup>63</sup>

Embora a história deste musical se passe no exótico Sião, a forma da maioria das músicas não poderia ser mais Broadway (AAABABAC).

*Kismet*(1953), cujas melodias de Borodin foram adaptadas por Wright e Forrest, embora tenha mantido o sentido comercial, devido às melodias de forma estranha do compositor russo, permitiu que suas letras usufríssem de uma maior liberdade formal.

A ópera praticamente ressurgiu com *The Golden Apple*, *The Consul*, *Candide*, *West Side Story* e *The Most Happy Fella*. Todos esses privilegiaram a combinação de ária com música popular. Lerner e Loewe, em *My Fair Lady* (1956), reuniram todos os gêneros musicais típicos de um show: *pop song* (*On the Street Where You Live*); ária (*Just You Wait*, *'Enry 'Iggins*); solilóquio (*Why Can't the English Learn to Speak?*; *Let a Woman in your Life*); trio (*The Rain in Spain*); música para dança (*Get Me to the Church on Time*); gavota (*The Ascot*

<sup>62</sup> (<http://www.stlyrics.com/lyrics/thekingandi/shallitellyouwhatithinkofyou.htm>. acesso em 20/05/2010)

<sup>63</sup> (<http://www.stlyrics.com/lyrics/thekingandi/helloyounglovers.htm> acesso em 20/05/2010)

*Gavotte*); valsa (*The Embassy Waltz*); música para sapateado (*With a Little Bit of Luck*). Este show representou a fruição gloriosa da teatro musical integrado. A coesão da trama, baseada em *Pygmalion*, de George Bernard Shaw, e a maneira como as canções são integradas à história definiram um modelo para todos os musicais que ainda viriam. Como Shaw viveu em Londres na virada do século, um momento de convulsão social, Alan J. Lerner concebeu a história (e grande parte dos títulos das músicas) a partir do conceito de *soapbox*<sup>64</sup> (comício), típico do período. Há várias situações divertidas: quando o bacharel e especialista em linguística Henry Higgins pergunta: "why can't a woman be more like a man?" ou quando o aproveitador Doolittle dá ao público a sua receita para evitar o trabalho, *With a Little Bit of Luck*:

Alfred The Lord above gave man an arm of iron  
 So he could do his job and never shirk.  
 The Lord gave man an arm of iron-but  
 With a little bit of luck, With a little bit of luck,  
 Someone else'll do the blinkin' work! The three  
 With a little bit...with a little bit...  
 With a little bit of luck you'll never work!<sup>65</sup>

Desde o início da criação de *My Fair Lady* ficou decidido que o papel do Prof. Higgins seria interpretado por um ator em vez de um cantor. Rex Harrison falava/cantava os versos suavemente. Depois dessa experiência, foi possível lançar estrelas no papel principal para garantir a bilheteria. Compositores, principalmente letristas, tiveram que criar para os astros canções faladas em que se imprimia um ritmo, para que o público não percebesse que suas vozes não possuíam timbre ou potência. Jule Styne, que compôs para *Gypsy*; Meredith Wilson, que escreveu *Music Man*; Frank Loesser, que escreveu *The Most Happy Fella*; e Leonard Bernstein, que compôs a música para *West Side Story* e *Candide*, antes da década terminar, não fizeram coro a tal procedimento. Suas trilhas precisavam de cantores com vozes possantes. Na busca por melodias crescentes e

<sup>64</sup> *Soapbox* é uma plataforma elevada sobre a qual alguém sobe para fazer um comício. A origem do termo vem da época em que os oradores subiam em caixotes de madeira usados originalmente para carregamentos de sabão ou outros mantimentos secos do fabricante para o revendedor.

<sup>65</sup> (<http://www.stlyrics.com/lyrics/myfairlady/withalittlebitoluck.htm> acesso em 01/06/2010)

enredos realísticos, todos eles tentaram fugir da forma canônica ABAB or AABA. Nestes musicais, eles foram bem sucedidos.

## 1.6

### A década de 60

Nos anos 60, o musical tradicional da Broadway perdeu o compasso, quando o rock, os movimentos de luta pelos direitos civis e a Guerra do Vietnã começaram a afetar profundamente a cultura americana. Mas, desde *West Side Story* (1957) (*Amor, Sublime Amor*) uma nova geração de talentos criativos começou a repensar o musical. Assim, compositores como Stephen Sondheim, John Kander e Fred Ebb junto com diretores como Harold Prince, Bob Fosse e Michael Bennett criaram novos trabalhos impressionantes, novos sons e um ousado novo paradigma para a Broadway.

O que Sondheim mais gosta em *West Side Story* é “ser uma mistura de música, literatura, dança e poesia.” (PBS: 2004, disco 4, episódio 5, *Tradition*) O tipo de coreografia que se vê, não é balé, nem dança tradicional de um musical, mas a própria ação em movimento. A coreografia de Jerome Robbins é o símbolo de sua autoria no show, pois há um casamento dos movimentos da dança com a história, algo novo no teatro musical. O coreógrafo teve a dupla função de dirigir e coreografar um musical da Broadway. Isso já havia sido feito antes dele; Agnes de Mille, por exemplo, aplicou a ideia da sequência do *dream ballet* de *Oklahoma!* em todo a peça.

Nos anos 50, ao mesmo tempo em que deixava a sua marca na Broadway, em trabalhos como *The King and I* (*O Rei e Eu*) e *Peter Pan*, o coreógrafo Jerome Robbins também desenvolvia um projeto particular, adaptar *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, para um musical. Com a colaboração de Arthur Laurents, que escreveu o *book*, e do compositor Leonard Bernstein, a tragédia ganhou vida entre gangues rivais de Nova York. A temática foi inovadora. Morte, estupro e assassinatos passaram a ser vistos em musicais. Ao mesmo tempo, a música de Bernstein também era incomum em um musical. Era uma composição sinfônica com uma vitalidade, uma energia e uma originalidade típicas do sincretismo norte-americano. Jonathan Sheffer, compositor, afirma que “o espetáculo é levado

pela música, é intenso do início ao fim, é uma mistura de Wagner, Stravinsky, Mahler, mambo e Broadway.” (Ibid.).

Rosalia:  
Puerto Rico, You lovely island,  
Island of tropical breezes.  
Always the pineapples growing,  
Always the coffee blossom blowing.

Anita:  
Puerto Rico, You ugly island,  
Island of tropic diseases.  
Always the hurricanes blowing,  
Always the population growing,  
And the money owing,  
And the babies crying,  
And the bullets flying.  
I like the island Manhattan.  
Smoke on your pipe and put that in!

Girls sans Rosalia:  
I like to be in America!  
O.K. by me in America!  
Ev'rything free in America  
For a small fee in America!  
(...)

Girls sans Rosalia:  
Immigrants goes to America.  
Many hellos in America.  
Nobody knows in American,  
Puerto Rico's in America!<sup>66</sup>

A partir de *West Side Story*, atores deveriam, além de atuar, cantar e dançar.

O espetáculo também uniu dois ambiciosos e talentosos amigos: o produtor de 29 anos Harold Prince, que desejava atuar como diretor, e o letrista de 27 anos, Stephen Sondheim, que queria se tornar compositor. Ainda levaria 13 anos para que Prince dirigisse um espetáculo de Sondheim. Mas juntos, eles repensariam o que poderia ser cantado na Broadway.

Em 1959 foi a vez de *Gypsy*, estrelando Ethel Merman como uma arrogante mãe do *showbiz*. 1964 foi um ano de viradas, no qual Barbra Streisand immortalizou o papel de Fanny Brice em *Funny Girl*. Nesta mesma temporada, Carol Channing estrelou o nostálgico *Hello, Dolly*. Mas o maior sucesso de 1964,

<sup>66</sup> <http://www.elyrics.net/read/w/west-side-story-lyrics/america-lyrics.html> acesso em 03/06/2010.

que bateu o recorde de espetáculo que ficou mais tempo em cartaz na história da Broadway foi o azarão *Fiddler on the Roof* (Um Violinista no Telhado). Baseado no conto de Scholem Aleichem que descrevia um vilarejo de judeus na Rússia em 1905, esse foi o último trabalho original de Jerome Robbins para a Broadway. O que funciona em *O violinista* é a ideia de trabalhar com a mudança de um estilo de vida baseado em tradições. A partir desta visão, foi criado o número de abertura, onde eram contadas para o público algumas das tradições judaicas. Mas, tradições existem para ser quebradas, e poderíamos interpretar que tal ideia serviu de metáfora para o fim de uma era nos musicais da Broadway, no estilo Rodgers & Hammerstein, os quais passariam o bastão para o frescor dos novos que começavam a surgir.

O advento do *rock'n'roll* empurrou o musical para fora do topo da cultura americana, porque até então a música da Broadway sempre alcançava o topo das paradas de sucesso do país, mas isso começou a mudar e pelo final da década de 60 já era fato consumado.

Em maio de 1964, a interpretação de Louis Armstrong em *Hello, Dolly* ficou uma semana no topo das paradas, batendo os Beatles após 3 meses consecutivos nas paradas. Foi uma das últimas vezes no século 20 que a Broadway colocou uma canção em primeiro lugar. (PBS: 2004, disco 4 episódio 2: *Before the Parade Passes By*)

Apesar da cultura mudar, a Broadway tentava ignorar os anos 60. No auge da guerra do Vietnã, um musical típico poderia ser algo como *How Now Dow Jones*, ou *George M*, shows como *Promises, Promises*, que não tinham absolutamente nada a ver com as expressões culturais do momento. Foi isso o que realmente decretou que o musical da Broadway perdesse a sincronia com a cultura pop.

Por volta de 1966, protestos e passeatas tornaram-se uma presença inevitável nos Estados Unidos. Harold Prince, agora diretor, foi inspirado por essa luta pelos direitos civis enquanto preparava um novo trabalho com música e letras de John Kander e Fred Ebb.

“Nosso país andava bem agitado quando comecei *Cabaret*. Eu trouxe uma foto da revista *Life*, uma foto de duas páginas de uma gangue de rapazes arianos nazistas rosnando para a câmera. E é claro que era no nosso país e mostrava-os rosnando para uma coitada de uma menina negra. Então usei aquilo para afirmar

que, não importa onde você esteja, coisas terríveis podem acontecer”, relata Harold Prince. (PBS: 2004, disco 4 capítulo 2, *Cabaret*)

*Cabaret* foi uma adaptação das Histórias de Berlim, escritas por Christopher Isherwood, e de uma peça baseada nelas. O espetáculo mostrava a dissipação de Berlim entre as guerras e a ascensão dos nazistas ao poder, contadas por um mestre de cerimônias do Kit Kat Club.

“Eu estava no exército em 1949 na Alemanha. Eu fui a um pequeno clube noturno chamado Maxime’s que era no sótão de uma igreja bombardeada e lá havia um apresentador minúsculo com batom nos lábios, cílios postiços e blush para esconder a verdadeira idade.<sup>67</sup>

Um show, que, a primeira vista, parecia ser cantado em alemão. Seu ambiente era de uma sexualidade andrógina que deixava o público impactado.

A maioria das pessoas achou péssima a ideia de um musical sobre a Alemanha nazista, mas Prince, Kandr, Ebb e Joe Masteroff tinham essa visão sombria e eles encontraram um formato em termos de música de cabaré no qual os números musicais comentavam sobre a ação. No palco dois cenários se alternavam, o dos quartos reais e o limbo, e neste último é que aconteciam os números que indiretamente comentavam sobre a história no palco. Na metade do segundo ato, Sally Boowes deixa o mundo real, atravessa uma cortina prateada, entrea no mundo fictício do limbo e canta *Cabaret*. Ao final da canção, ela sai e resolve fazer um aborto. O que ela descobre no início da canção é que ela está grávida. A sua decisão ao final da canção é que ela não deseja o bebê. Era um assunto bem forte para um musical da Broadway.

Em seu livro *The American Musical Theater*, Gerald Boardman considera a abertura de *Hair* (música de Gait MacDermot, letras de Gerome Ragni e James Rado) em 29 de Abril de 1968, na Broadway, "em todos os aspectos comerciais, históricos, estéticos (...) de longe o mais importante musical oferecido nesta temporada, possivelmente nesta era." (2001; 723)

A profunda ruptura causada pela Guerra do Vietnã levou o público americano a ter consciência de que eles eram parte dessa guerra terrível, e que não poderiam sair como vencedores, afinal, era uma guerra provavelmente injusta. Na música e no teatro ouviam-se protestos contra a guerra, e isso abalou a cultura.

---

<sup>67</sup> Inspiração para a personagem Emcee, o mestre de cerimônias que canta *Willkommen*.

Em 1967 a guerra do Vietnã e os protestos contra ela polarizavam o país. Dois jovens atores, Jerome Ragni e James Rado focaram esse conflito em uma proposta para um novo musical. Para apoiá-los, buscaram Joseph Papp, um produtor inovador que havia acabado de criar o Public Theatre (Teatro do Povo), com um espetáculo sem fins comerciais no centro da cidade. Conhecido por apresentar Shakespeare no Central Park, Papp também era conhecido no teatro contemporâneo.

“O Vietnã era um ponto importante do espetáculo”, declara Galt MacDermot, compositor de *Hair*, mas o tema central não era a guerra realmente, era o estilo de vida. Parecia ser mais sobre os hippies, sobre deixar o cabelo crescer, usar roupas diferentes.” ( PBS: 2004, disco 4, episódio 3, *Let the Sunshine In*)

A trama de *Hair* é uma verossímil combinação de problemas. Preconceito étnico, homossexualismo, amor livre, pobreza e drogas pesando sobre as cabeças das personagens, muitas vezes, sem motivação, mas o suficiente para permitir que as fortes canções com palavras de protesto pudessem brilhar. A verdadeira força de *Hair* é a sua trilha musical, rica em melodias, um show completamente contemporâneo em seu conceito e em suas letras, orquestradas para permitir que o som do rock brilhasse e caísse nos ouvidos da plateia, a maioria formada por um público que possuía o dobro da idade dos criadores desse musical. Pela primeira vez, uma peça representante da contracultura, porta-voz da juventude, tinha espaço na Broadway, e, apesar de *Hair* não possuir as rimas polidas dos mestres letristas, tal fato tornou-se secundário. Na música *Frank Mills*, MacDermot desloca uma prosa simples e a transforma em canção:

I met a boy called Frank Mills  
On September twelfth right here  
In front of the Waverly but unfortunately  
I lost his address

He was last seen with his friend  
A drummer, he resembles George Harrison of the Beatles  
But he wears his hair  
Tied in a small bow at the back

I love him but it embarrasses me  
To walk down the street with him

He lives in Brooklyn somewhere

And wears this white crash helmet

He has golden chains on his leather jacket  
 And on the back are written the names  
 'Mary and Mom  
 And Hell's Angels'

I would gratefully appreciate it  
 If you see him, tell him  
 I'm in the park with my girlfriend  
 And please

Tell him Angela and I  
 Don't want the two dollars back  
 Just him<sup>68</sup>

Poucas canções utilizavam a o cânone ABAC ou AABA. A maioria apresentou a forma do rock contemporâneo, com estrofe e refrão.

*Company*, apesar de estreiar em 1970, traz um aroma de musical dos anos 60. Este é um dos primeiros musicais a categorizar a ideia de musical conceitual, cujo destaque é a importância de música e letra servindo de comentário sobre um determinado momento na vida do protagonista, com a ação em segundo plano. Também foi o trabalho mais ambicioso até aquele momento. Stephen Sondheim compôs as canções e George Furth criou o *book* sem enredo. Ao contrário de *Hair*, não foi uma tentativa de trazer um público apreciador de rock para o teatro, mas procurou apelar para um grupo mais sofisticado intelectualmente, mais *cool*. Suas letras e rimas eram plenas de alusões literárias e sua música não era melodiosa, mas ultra-sofisticada.

No final dos anos 60, Stephen Sondheim já havia trabalhado em 6 shows da Broadway. Depois das letras de *West Side Story* (*Amor, Sublime Amor*), veio outro sucesso, *Gypsy*, e em seguida ele escreveu música e letras para uma série de shows, incluindo *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. Em 1970 Sondheim se juntou a Harold Prince em *Company* e levou os musicais para uma nova era. O show era baseado em uma série de peças curtas de George Furth que dramatizavam as realidades da vida de casado em Nova York. (PBS: 2004, disco 5, episódio 3, *A City of Strangers*)

O protagonista, um solteirão chamado Bobby, comemora o seu aniversário de 35 anos na companhia de quatro casais, todos da classe média alta, os quais

---

<sup>68</sup> <http://www.elyrics.net/read/h/hair-lyrics/frank-mills-lyrics.html> acesso em 01/06/2010.

vivenciam as suas relações matrimoniais, cada par com as suas idiossincrasias. Todos desejam que Bobby se case, mas ele não parece desejar isso, ao menos por enquanto. Mas, mesmo assim, ele confirma à plateia que está aberto ao amor na canção final — *Being Alive* -, mostrando-se uma pessoa mais afável:

AMY: Blow out the candles, Robert, and make a wish. \*Want\* something! Want \*something\*!

ROBERT:  
Somebody, hold me too close,  
Somebody, hurt me too deep,  
Somebody, sit in my chair  
And ruin my sleep  
And make me aware  
Of being alive,  
Being alive.

Somebody, need me too much,  
Somebody, know me too well,  
Somebody, pull me up short  
And put me through hell  
And give me support  
For being alive,  
Make me alive.

Make me confused,  
Mock me with praise,  
Let me be used,  
Vary my days.  
But alone is alone, not alive.<sup>69</sup>

Além do tema provocativo, Sondheim e Prince também desafiaram o público desconstruindo o roteiro do musical, uma vez que não havia história central. Harold Prince já havia experimentado em *Cabaret* um roteiro que era linear e não linear simultaneamente, mas *Company* era totalmente não linear. (PBS: 2004, disco 5, episódio 3, *A City of Strangers*)

*Promises, Promises*, com canções de Burt Bacharach and Hal David, e *book* baseado no filme *The Apartment*, de Neil Simon, apresentou a única música (além das de *Hair*) da década que chegou a ser um sucesso, *I'll Never Fall in Love Again*, com um sopro de contemporaneidade.

---

<sup>69</sup> <http://www.allmusicals.com/lyrics/company/beingalive.htm> acesso em 01/06/2010.

## 1.7

### A década de 1970

Os custos subiram e os produtores não estavam mais dispostos a investir dois milhões de dólares em um compositor ou letrista inexperientes. A Broadway estava se tornando um lugar de *revivals* de musicais de grandes compositores, há muito falecidos: Duke Ellington (*Sophisticated Ladies*), Thomas "Fats" Waller (*Ain't Misbehavin*), Jerome Kern (*Roberta*), Vincent Youmans (*No, No, Nanette*). Cantores famosos que poderiam lotar um estádio de 25 mil lugares em um único show não assinavam contratos de seis meses de permanência em um musical. Eles poderiam ganhar muito mais através da gravação de um álbum que se tornaria recorde de vendas do que um produtor da Broadway poderia pagá-los. Muitos foram para a indústria cinematográfica de Hollywood. Para compositores tarimbados em estúdios de gravação, onde tinham total autonomia sobre seu próprio produto, seria insensato trabalhar em um projeto onde provavelmente alguns produtores não-artísticos reorganizariam as suas letras, ou suas músicas poderiam ficar à mercê de um diretor de dança e, possivelmente, de uma estrela emergente.

Mesmo assim, houve tentativas de renovação. Depois do sucesso de *Hair*, musicais de rock floresceram na década de 1970, *Jesus Christ Superstar*, *Godspell*, *The Rocky Horror Show* e *Two Gentlemen of Verona*. Alguns desses musicais começaram como "álbuns conceituais" e depois foram transformados em filmes ou peças, como *Tommy*. Outros não tinham qualquer diálogo ou eram uma reminiscência de ópera com drama, temas emocionais; por vezes, começavam como álbuns conceituais e acabavam como óperas-rock. Outras direções também foram apontadas. Shows como *Raisin*, *Dreamgirls*, *Purlie*, e *The Wiz* trouxeram uma significativa influência afro-americana para a Broadway. Mais variados gêneros e estilos musicais foram incorporados pelos musicais da Broadway e *off-Broadway*.

O ano de 1975 trouxe um dos grandes musicais contemporâneos para o palco. *Chorus Line* surgiu do registro de sessões de grupo – na verdade *workshops* – que o coreógrafo Michael Bennett conduzia com os *gypsies* – dançarinos e cantores coadjuvantes em um musical - da comunidade da Broadway. De centenas de horas de fitas gravadas, James Kirkwood Jr. e Nick

Dante confeccionaram um enredo sobre uma audição para um musical, incorporando nele muitas das histórias de vida daqueles que assistiram às sessões. Com música de Marvin Hamlisch e letras de Edward Kleban, *A Chorus Line* estreou no Public Theater de Joseph Papp em Manhattan. A divulgação boca-a-boca de que algo extraordinário estava prestes a explodir impulsionava as vendas de ingressos e, depois da estreia, os críticos ficaram sem superlativos para descrever o que eles haviam testemunhado. (PBS: 2004, disco 5, episódio 4, *I Need this Job*)

Claramente, o público da Broadway estava ávido por musicais que se desviassem do estilo e temática habituais. John Kander e Fred Ebb exploraram a ascensão do nazismo na Alemanha em *Cabaret* e em *Chicago*, a era de proibição, que contou com velhas técnicas do *vaudeville* para contar sua história de assassinato e da mídia. *Pippin*, de Stephen Schwartz, foi ambientado na época de Carlos Magno. O filme autobiográfico de Federico Fellini *8 ½* se transformou em *Nine*, de Maury Yeston, e *Evita* ofereceu ao público a mais séria biografia política a que ele estava acostumado em musicais. No entanto, durante este mesmo período, valores tradicionais ainda estavam abraçados em sucessos como *Annie*, *42nd Street*, *My One and Only*.

Sondheim e Prince desafiaram as condições otimistas dos musicais. A nostalgia do teatro tornou-se amarga em *Follies*, e uma opereta toda escrita em tempo  $\frac{3}{4}$ , *A little Night Music*, era carregada de ansiedade. Em 1979, eles adaptaram o impensável para um musical da Broadway. Era uma história de assassinato e canibalismo passada na Londres do século XIX. *Sweeney Todd* é um conto desagradável sobre um barbeiro falsamente acusado e condenado por um crime, que retorna a Londres buscando vingança. Ele se livra dos corpos das vítimas com a ajuda de M. Lovett, que cozinha os suculentos pedaços de carne e coloca-os em suas tortas.

(...)

LOVETT: Here we are, now! Hot out of the oven!

TODD: What is that?

LOVETT: It's priest. Have a little priest.

TODD: Is it really good?

LOVETT: Sir, it's too good, at least!

Then again, they don't commit sins of the flesh,  
So it's pretty fresh.<sup>70</sup>

A última fala do primeiro ato da peça diz ‘Eles caem nos braços um do outro às gargalhadas’. (Idem) Essa é uma boa hora para se cantar. E do que eles estão rindo? Da possibilidade de saber o sabor das pessoas.

(spoken) Now then, this might be a little bit stringy,  
but then of course it's... fiddle player!  
TODD: No, this isn't fiddle player -- it's piccolo player!  
LOVETT: 'Ow can you tell?  
TODD: It's piping hot!  
LOVETT: Then blow on it first!  
[...]  
TODD:  
The history of the world, my sweet --  
LOVETT:  
Oh, Mr. Todd,  
Ooh, Mr. Todd,  
What does it tell?  
TODD:  
Is who gets eaten, and who gets to eat!  
LOVETT:  
And, Mr. Todd,  
Too, Mr. Todd,  
Who gets to sell!  
TODD:  
But fortunately, it's also clear  
BOTH:  
That [L: But] ev'rybody goes down well with beer!<sup>71</sup>

A visão sombria de Sondheim levou o musical a um lugar onde o público pôde se identificar com uma história de assassinato e canibalismo. Conforme a trilha se junta, árias alcançam o clímax, Sweeney Todd executa sua vingança sobre a sociedade.

TODD:  
And if you're beautiful what then  
With yellow hair, like wheat  
I think we shall not meet again,  
My little dove, my sweet,  
Johanna

<sup>70</sup> <http://www.allmusicals.com/lyrics/sweeneytodd/alittlepriest.htm> acesso em 02/06/2010.

<sup>71</sup> <http://www.allmusicals.com/lyrics/sweeneytodd/alittlepriest.htm> acesso em 02/06/2010.

ANTHONY:  
I'll steal you, Johanna

TODD:  
Goodbye, Johanna  
You're gone and yet you're mine  
I'm fine, Johanna  
I'm fine<sup>72</sup>

Os musicais sempre tentaram manter o lado escuro da cultura fora dos palcos. Sondheim foi o primeiro a tentar cantar sobre a escuridão. *Sweeney Todd* seria a sua melhor expressão. (PBS: 2004, disco 5, episódio 6, *He Trod a Path that Few Have Trod*)

## 1.8

### De 1980 a 1990

A década de 1980 e 1990 viu a influência dos "mega-musicais" europeus ou "pop óperas," que geralmente apresentavam um *score* de influência pop, grandes elencos e mega cenários notáveis pelos seus efeitos especiais, com a queda de um candelabro em cena, ou um pouso de helicóptero no palco (*Miss Saigon*). Muitos foram baseados em romances e outras obras de literatura. Os escritores mais importantes dos mega-musicais incluem o time francês de Claude-Michel Schönberg e Alain Boublil, responsável por *Les Misérables*. A equipe, em colaboração com Richard Maltby Jr., continuou a produzir sucessos, incluindo *Miss Saigon* (inspirado na ópera de Puccini *Madame Butterfly*).

O compositor britânico Andrew Lloyd Webber estava em cena com *Evita*, baseado na vida da primeira-dama argentina Eva Perón, e agora *Cats*, musical proveniente de poemas de T.S. Eliot. Estreavam também *The Phantom of the Opera* (*O Fantasma da Ópera*), adaptação do romance de Gaston Leroux, *Le Fantôme de l'Opéra*, e *Sunset Boulevard* (a partir do clássico filme de mesmo nome). Várias dessas obras se apresentaram (ou ainda estão em execução) ao longo de décadas em Nova York e Londres.

Os anos 90 viram também a influência das grandes corporações sobre a produção de musicais. O mais importante foi a The Walt Disney Company, que

---

<sup>72</sup> Ibid.

começou a adaptar alguns dos seus filmes musicais de animação para o palco, como *Beauty and the Beast (A Bela e a Fera)* e *The Lion King (O Rei Leão)*. A Disney também criou produções originais como *Aida*, com música de Elton John.

Com a escala crescente (e custos) dos musicais, o estilo e a temática foram ofuscados pelos grandes cenários, produtores não se arriscavam com novidades estruturais ousadas. No entanto, muitos escritores romperam com este padrão e começaram a criar em menor escala musicais aclamados pela crítica e bem sucedidos financeiramente, como *Falsetto*, *Passion*, *Little Shop of Horrors (A Pequena Loja dos Horrores)*. Alguns destes têm sido observados como shows imaginativos e inovadores (SHAW, 2007).

O custo dos bilhetes para a Broadway crescia em uma proporção para além do orçamento de muitos espectadores, e a tendência era ter um público cada vez menor para assistir os shows. *Rent*, musical de Jonathan Larson (baseado na ópera *La Bohème*) foi comercializado para aumentar a popularidade dos musicais entre um público mais jovem e se tornou um sucesso. Seu público, estudantes que se proclamavam *Rentheads*, formava uma fila interminável no Nederlander Theatre na esperança de ganhar na loteria os bilhetes a U\$20, alguns tendo assistido ao show mais de 50 vezes. (BLANK, 2011)

## 1.9

### Novo milênio

#### 1.9.1

##### As tendências recentes

Nos últimos anos, percebe-se uma contenção em relação aos projetos arrojados, produtores e investidores somente investem no que lhes parece familiar. Espetáculos novos e inusitados apresentam geralmente um orçamento modesto: *Urinetown* (2001), *Avenue Q* (2003), *Spring Awakening* (2006), *In the Heights* (2007) and *Next to Normal* (2009). Mas a maioria tomou uma rota segura, com *revivals* de tarifa familiar, tais como *Fiddler on the Roof*, *A Chorus Line*, *South Pacific*, *Gypsy*, *Hair*, *West Side Story* e *Grease*, ou com histórias bem sucedidas em outras mídias, tais como filmes (*The Producers*, *Spamalot*, *Hairspray*, *The Color Purple*, *Xanadu*, *Billy Elliot* e *Shrek*) ou na literatura (*The Scarlet*

*Pimpernel e Wicked*). A apropriação de filmes animados, especialmente os da Disney (como *Mary Poppins* e *The Little Mermaid*), tem sido considerada por alguns críticos como uma redefinição da Broadway, em vez de uma saída criativa, uma atração turística. (KENRICK: 2008; 306)

É menos provável hoje que um único produtor, como David Merrick ou Cameron Mackintosh, apoie um musical. As empresas patrocinadoras dominam a Broadway, e muitas vezes as alianças são formadas para musicais que exigem um investimento de US\$10 milhões ou mais. Normalmente, teatros *off*-Broadway e regionais tendem a produzir musicais menores e, portanto, menos dispendiosos, e o desenvolvimento de novos musicais tem tido cada vez mais espaço fora de Nova York e, em locais menores. *Spring Awakening* (*O Despertar da Primavera*) foi apresentado *off*-Broadway antes de ser lançado na Broadway.

Vários musicais voltaram ao formato espetáculo que foi sucesso nos anos 1980, como *Phantom of the Opera* (*O Fantasma da Ópera*), lembrando extravagâncias que foram apresentadas, às vezes, ao longo da história do teatro. Exemplos são vistos nas adaptações musicais de *Gone With the Wind* (*E o Vento Levou*, 2008) e *The Lord of the Rings* (*O Senhor dos Anéis*, 2007), o último dos quais foi anunciado como a maior produção de palco na história do teatro musical. As produções caras perderam dinheiro. Por outro lado, *The Drowsy Chaperone*, *The 25 Annual Putnam County Spelling Bee*, *Xanadu* e outros são parte de uma tendência a apresentar musicais da Broadway sem intervalo, com duração inferior a duas horas. Os dois últimos, junto com obras como *Avenue Q* (*Avenida Q*), também representam uma tendência a apresentações em menor escala.

### 1.9.2

#### Musicais Jukebox

Outra tendência tem sido a criação de uma trama mínima para atender a uma coleção de canções que já foram sucesso. Após o êxito anterior de *Buddy - The Buddy Holly Story*, vieram *Movin' Out* (2002, baseado no som de Billy Joel), *Jersey Boys* (2006, *The Four Seasons*), *Rock of Ages* (2009, apresentando clássicos do rock dos 1980) e muitos outros. Este estilo é muitas vezes referido como musical *jukebox*. Semelhante, porém mais direcionados por uma trama, surgem musicais baseados em torno do cânone de um grupo pop particular:

*Mamma Mia!* (1999, baseado nas canções do ABBA), *Our House* (2002, baseado em músicas de Madness), and *We Will Rock You* (2002, sucessos do lendário Queen).

O final do século XX e o início do novo milênio foram agraciados com algumas mudanças sutis para a arte do teatro musical. Pode-se dizer que, na primeira década do século XXI, o teatro musical se tornou verdadeiramente global, graças à facilidade em se fazer viagens internacionais, à tecnologia da informação, aos computadores e à Internet. Musicais americanos, de *My Fair Lady* a *Hairspray* têm sido produzidos em dezenas de línguas e países diferentes.

Nem sempre foi assim. No século XIX, o sucesso internacional era restrito principalmente a três culturas da Europa Ocidental: francesa, britânica e austríaca/alemã. A França abriu o campo com Offenbach e seus pares, seguida pela Grã-Bretanha com Gilbert & Sullivan, e a Alemanha com Strauss e Lehár. Os poucos musicais americanos que foram exportados geralmente falharam, até que *The Belle of New York* se apresentou em Londres, em 1898. As duas guerras mundiais inibiram a exportação do teatro musical, com um efeito balcanizador. A proliferação de produções de *My Fair Lady* em países como Escandinávia, Rússia, Israel e Japão, na década de 1960, potencializou o teatro musical territorialmente. Há pouco tempo China e Coreia começaram a produzir musicais americanos com elencos nativos e com tradução local. Agora, é possível fazer reservas de ingressos para ver *Rent* na Coreia, *A Little Night Music* em Paris, *Baby* nas Philipinas, *Sugar* em Bogotá, *Zorba* em Budapeste, *Hair* e *La Cage aux Folles* (*Gaiola das Loucas*) no Brasil.

O papel do filme em relação ao teatro musical foi radicalmente redefinido. Historicamente, após a introdução do som em 1927, filmes musicais foram mal vistos pela indústria teatral, como a concorrência mais barata que o palco. Aos poucos, houve uma evolução simbiótica desta relação, musicais bem sucedidos no teatro descobriram uma segunda vida no filme, o qual possibilitaria a exibição do musical ao redor do mundo e em cidades menores, onde a versão original – teatral - não poderia ser produzida. Até peças consideradas menores, como *Higher and Higher*, *Murder at the Vanities* or *Paint your Wagon* são lembradas hoje por terem sido filmadas, mesmo que os filmes tenham modificado a concepção original.

Hoje, muitos musicais são baseados em filmes de sucesso não-musicais, refilmados como um musical (*Kiss of the Spider Woman / O beijo da mulher aranha*, 1985), e talvez até mesmo adaptados para a televisão em uma versão posterior. De fato, os *revivals* de *West Side Story*, *The Sound of Music* ou *Grease* são muitas vezes obrigados a se apropriar da imagem visual de um filme ou interpolar uma música que foi criada apenas na versão cinematográfica. Produções como *The Wizard of Oz*, *High Society* e *Xanadu* costumam reproduzir fielmente a aparência e o estilo vocal das personagens do cinema, a fim de não contrariar a expectativa da audiência.

A primeira década do século XXI testemunhou um triste declínio no predomínio do *book* bem elaborado com uma trilha sonora original composta para o teatro (pondo de lado os leões do teatro musical, como Stephen Sondheim, Harold Prince e John Kander e Fred Ebb). O surgimento concomitante de música pop, rock e *rhyth'm and blues* como língua dominante do teatro musical é agora indiscutível. Para além do *off-Broadway* e *The 101 Dalmatians Musical*, a temporada 2009-2010 da Broadway incluiu apenas dois musicais com trilhas originais compostas para o teatro, *The Adams Family (A Família Adams)* e *Memphis*, este último uma homenagem explícita ao som derivado do ritmo familiar e *blues* de meados dos anos 1950, músicas que um novaiorquino deve ter ouvido falar ou poderia ter ouvido na *jukebox* da época. Quer se trate da música *afrobeat* de *Fela!*, do som de Sinatra em *Come Fly Away*, o vislumbre do início do *rock'n'roll* de *Million Dollar Quartet*, ou o rock contemporâneo da banda punk Green Day em *American Idiot*, é cada vez mais provável que os novos musicais serão montados a partir de músicas preexistentes. Os produtores podem minimizar seus riscos dando às audiências a música que elas conhecem; os novos espectadores estão menos interessados ou talvez menos dispostos a absorver a música nova e desconhecida. (O efeito benéfico de privilegiar a música popular dominante no teatro musical contemporâneo é a sua capacidade de atrair um público mais jovem.) E, no entanto, este fenômeno não é tão recente como ele soa. O *ragtime*, o jazz e a invasão da música afro-americana na Broadway no início do século 20 foram controversos em sua época, mas acabaram por ganhar aceitação generalizada. Se o teatro musical sempre irá refletir a tendência musical de cada geração, que assim seja!

Antigamente novos musicais eram testados ou experimentados em Boston, Filadélfia, Chicago, Los Angeles e outras cidades com um público cativo fiel; seus criadores aparavam as arestas do espetáculo na presença da audiência, com a ajuda dos críticos locais. Como esse sistema de ensaio aberto desapareceu nos anos 1960 e 1970 por razões de economia, Michael Bennett aperfeiçoou o *workshop* (oficina) como uma ferramenta criativa para os novos musicais como em *A Chorus Line*. Um dispositivo menos comum tem sido o álbum conceitual ou ópera pop, em que o *score* é colocado em cima do palco, como foi em *Jesus Christ Superstar*, *Evita*, *Tommy* ou *American Idiot*. Nas últimas duas décadas, incubadoras alternativas têm surgido para o desenvolvimento de musicais novos. Teatros regionais, paralelamente ao trabalho de produção da Broadway, agora contratam dramaturgos residentes, acolhem competições de roteiros e recrutam patrocinadores co-produtores, todos com um olho para a criação em Nova York. Instituições como NYMF (New York Musical Theatre Festival) e NAMT (National Alliance for Musical Theatre) são apenas duas das muitas organizações com essa finalidade. Os artistas vivos não estão obsoletos ou eclipsados, apenas são incentivados pelas instituições, que apoiam ativamente a criação, em Nova York, de novos dramaturgos, compositores e letristas.

É importante ressaltar, sem julgamentos, o surgimento no cinema e na televisão de *High School Musical* em suas muitas edições, e agora a série *Glee*, que são portais para o teatro musical para uma geração mais jovem, extremamente importante para o teatro musical se o objetivo é desenvolver novos públicos, atores, roteiristas e diretores, que podem levar o gênero para outras mídias, YouTube, concertos de rock, jogos de computador, iPhones, e por novos formatos de entretenimento que estão ainda por ser descobertos.

### 1.9.3

#### Relevância

A Liga da Broadway anunciou que na temporada 2007-08, 12.270 bilhetes foram comprados para os espetáculos da Broadway por um valor de venda bruto

de quase um bilhão de dólares.<sup>73</sup> A Liga informou ainda que durante a temporada 2006-07, cerca de 65% dos bilhetes da Broadway foram comprados por turistas, e que 16% dos compradores eram turistas estrangeiros.<sup>74</sup> (Estes números não incluem teatros *off*-Broadway e *off-off*-Broadway.) Além disso, há um mercado internacional de produtores de musicais particularmente ativo nos últimos anos. No entanto, Stephen Sondheim foi pessimista:

“Você tem dois tipos de espetáculos na Broadway - *revivals* e o mesmo estilo de musical que não se renova, todos espetáculos. Você compra seu bilhetes para *The Lion King* com um ano de antecedência e, essencialmente, uma família ... passa aos seus filhos a ideia de que isso é o que o teatro é - um espetáculo musical que você vê uma vez por ano, uma versão teatral de um filme. Não tem nada a ver com o teatro. Tem a ver com o que é familiar .... Eu não acho que o teatro vai morrer *per se*, mas ele nunca vai ser o que era ....(agora) É uma atração turística” (FRANK, 2000)

O sucesso do material original como *Urinetown*, *Avenue Q*, *Spelling Bee* e *In the Heights*, bem como as apropriações criativas de filmes, incluindo *Thoroughly Modern Millie*, *Hairspray*, *Billy Elliot* and *The Color Purple*, e peças que se tornaram musicais, como *Spring Awakening*, levam o historiador da Broadway John Kenrick a escrever:

"O musical morreu? ... Absolutamente não! Está mudando? Sempre! O musical tem mudado desde que Offenbach fez a sua primeira reescrita em 1850. E a mudança é o mais claro sinal de que o musical é ainda um gênero vivo e dinâmico. Será que algum dia voltaremos à chamada *Golden Age*, com musicais no centro de cultura popular? Provavelmente não. O gosto do público sofreu mudanças fundamentais, e as artes comerciais podem fluir apenas onde o público pagante permite". (KENRICK, 2003)

---

<sup>73</sup> Roush, Matt (June 30, 2008). "Exclusive: First Look at Joss Whedon's 'Dr. Horrible'". TVGuide.com. <http://www.tvguide.com/roush/Exclusive-Look-Joss-9886.aspx>. Retrieved May 26, 2009.

<sup>74</sup> Broadway League (November 5, 2007). "League Releases Annual 'Demographics of the Broadway Audience Report' for 06-07". Press release. [http://www.broadwayleague.com/index.php?url\\_identifier=press-releases&news=league-releases-annual-demographics-of-the-broadway-audience-report&type=news](http://www.broadwayleague.com/index.php?url_identifier=press-releases&news=league-releases-annual-demographics-of-the-broadway-audience-report&type=news). Consultado em 26 /05/2009.