

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA - MESTRADO**

**UM COMPOSITOR BRASILEIRO NA *BROADWAY*:
A CONTRIBUIÇÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS
AO TEATRO MUSICAL AMERICANO**

ROSANE VIANA

**BELO HORIZONTE
2007**

ROSANE VIANA

**UM COMPOSITOR BRASILEIRO NA *BROADWAY*:
A CONTRIBUIÇÃO DE HEITOR VILLA-LOBOS
AO TEATRO MUSICAL AMERICANO**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Área de Concentração: Estudo das Práticas Musicais
Sub-área: Análise Musical

Orientador: Lucas Bretas

Belo Horizonte
Escola de Música da UFMG
2007



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
COLEGIADO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
E-mail: mestrado@musica.ufmg.br
Tel.: (31) 3499-4703 Fax: (31) 3499-4720

Dissertação defendida pela aluna **Rosane Viana** em 24 de abril de 2007 e aprovada, pela banca examinadora constituída pelos professores:

Prof. Dr. Lucas José Bretas dos Santos
ORIENTADOR/UFMG

Prof. Dr. Maurício Veloso Queiroz Pinto
UFMG

Profa. Dra. Sandra Loureiro de Freitas Reis
UFMG

Dedico o presente trabalho ao meu pai, Sebastião Vianna.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, por ter aceitado o desafio de desbravar "terras incógnitas" sem medo de se arriscar e pela sua grande capacidade.

A Mônica Mansur Brandão, pela ajuda inestimável e imprescindível no pré-projeto.

A Maria Eugênia Albinatti, pelo seu "ouvido paciente" nesses dois anos e sua colaboração.

A David Peterson, meu "dicionário vivo" em momentos cruciais.

A Rita Lopes Moreira, pela sua generosidade, sem a qual eu não poderia sequer ter iniciado o Curso de Mestrado.

Ao meu pai, pelas informações preciosas e inéditas sobre *Magdalena* e tantas outras sobre Villa-Lobos. Agradeço também pela sua ajuda financeira durante esse período.

A minha saudosa mãezinha, Rosa Nalterelli Viana, pelo seu entusiasmo e incentivo quando descobri a obra em 2000.

A Sandra Loureiro, pelas palavras sábias em momentos difíceis e por compartilhar comigo a alegria de escrever sobre *Magdalena*.

A André Cavazotti, por ter carinhosamente me acolhido na sub-área Análise Musical e por ter sempre respondido aos meus e-mails e retornado meus telefonemas.

Aos missionários de *Campus Outreach*, em especial à Christopher Blazer e família e Fernando Rodrigues pela sua grande ajuda, trazendo dos Estados Unidos parte do material utilizado.

Aos funcionários da Secretaria do Mestrado, sobretudo Raúlia Augusta de Mello pela atenção para comigo.

Ao meu médico, João Gabriel Marques Fonseca, pelo carinho e generosidade.

A Sheila Sampaio, pela amizade e apoio moral.

A Oiliam Lanna, pela troca de idéias enriquecedora.

A John Kenrick, pelas informações iniciais tão valiosas sobre o Teatro Musical Americano.

A Carol McDavit com quem estudei pela primeira vez as *Six Featured Songs* de *Magdalena* e por seu exemplo em divulgar a obra do grande compositor brasileiro.

A Elisabeth Howard, brilhante professora de Canto, por sua ajuda na parte prática desse trabalho em 2006, no estudo das canções da personagem *Teresa*, conhecimento este que jamais será perdido ou esquecido.

A todos aqueles, que possam ter indiretamente contribuído de alguma maneira para o término do curso, cujos nomes não foram aqui mencionados.

Ao meu Senhor e Salvador Jesus Cristo e à inspiração e orientação do Seu Espírito, razão principal da minha existência e de tudo o que faço.

*Considero minhas obras como cartas
que escrevi à Posteridade,
sem esperar resposta.*

Heitor Villa-Lobos

RESUMO

Esse trabalho é sobre a contribuição do musical *Magdalena*, composto em 1947-48 por Heitor Villa-Lobos, investigando e buscando esclarecer o que foi agregado de novo ao teatro musical norte-americano. A hipótese que norteia nossa pesquisa é que a obra, apesar de grande qualidade e aspectos inovadores, não se tornou um *hit* na Broadway por questões circunstanciais. Assim, o objetivo principal é analisar as questões que impediram seu sucesso naquele momento. Tal estudo se justifica pelo fato que, mesmo tendo recebido críticas favoráveis de jornais importantes de Nova York e da Califórnia, *Magdalena* permanece desconhecida do grande público e do meio musical brasileiros. Para responder a estas questões, o presente trabalho contextualiza a obra no cenário do desenvolvimento do teatro musical norte-americano desde o seu início até a década de 1940 e investiga questões relacionadas com a trajetória do espetáculo. Os achados confirmam o caráter inovador do musical e apontam questões culturais, sócio-econômicas e até políticas, que podem ter influído no seu insucesso na Broadway e triste destino.

Palavras-chave: Teatro Musical Americano. Broadway. Magdalena. Villa-Lobos.

ABSTRACT

This work is about the contribution of *Magdalena*, a musical composed by Heitor Villa-Lobos for the American Musical Theater in 1947-48. This investigation attempts to clarify what innovations *Magdalena* brought to the genre. The hypothesis that guides this research is that, although *Magdalena* has great qualities and innovative aspects regarding the musicals, the work did not become a hit on Broadway due to circumstantial causes. The main goal of the work is to analyze the reasons that hindered its success in that particular moment. Such study is justified due to the paradox of the existence of favorable reviews in the most important newspapers of New York and California. However *Magdalena* remains unknown to the Brazilian public and musical circles. To answer these questions, the present work presents *Magdalena* in the context of the development of the American Musical Theater from its beginnings up to the decade of 1940. It also investigates issues related to the show's trajectory. Our findings confirm the contribution of innovative aspects to the musical genre and point to cultural, social, economical and political questions that may have had influence in its unsuccessful season at Broadway and its sad destiny.

Key Words: American Musical Theater. Broadway. Magdalena. Villa-Lobos.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
CAPÍTULO 1 – ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO MUSICAL	15
1.1 No princípio até 1920	16
1.2 A década de 1920	22
1.3 A década de 1930	25
1.4 A década de 1940	32
CAPÍTULO 2 – MAGDALENA: UMA AVENTURA MUSICAL	42
CAPÍTULO 3 – O IMPACTO DA OBRA EM RELAÇÃO AOS CRÍTICOS DA ÉPOCA	78
3.1 Crítica positiva.....	79
3.2 Crítica negativa.....	81
3.3 Crítica mista.....	82
3.4 Apreciação comparativa	85
CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
ANEXOS	101

INTRODUÇÃO

Após ter encontrado, ocasionalmente, uma gravação da obra *Magdalena*, de Heitor Villa-Lobos na residência de seus pais, a autora ficou surpresa e, ao mesmo tempo, intrigada com o fato de um compositor erudito brasileiro ter conseguido transpor barreiras de elevada resistência, adentrando um mercado praticamente restrito a compositores norte-americanos: Villa-Lobos não só havia composto um "musical", mas também estreado sua obra na Broadway em 1948.

Da surpresa à ação, a autora, cantora especialista no repertório do teatro musical americano, iniciou o estudo e a divulgação da obra. Em 2002, em recital no Conservatório UFMG, ela apresentou uma seleção de seis canções de *Magdalena*, versão canto e piano. Deve ser registrado que essa apresentação foi a primeira audição em Minas Gerais. Assim, estimulada pela experiência prática de cantora-intérprete da obra, a autora se interessou por uma investigação a respeito de sua inserção e repercussão no teatro musical americano, durante a chamada "era de ouro" dos musicais americanos.

Tal estudo se torna oportuno, já que existem evidências concretas indicando que o Brasil desperta para o teatro musical. Nos últimos oito anos, observa-se, no Brasil, a redescoberta dos musicais americanos (na sua maioria, encenados em São Paulo e Rio de Janeiro) com versões em português e produções de alto nível permitindo ao público brasileiro de todas as faixas etárias um contato com esse gênero musical. No entanto, a grande maioria do público e da classe artística brasileira desconhece a existência de *Magdalena*. Mais ainda, não tem conhecimento de que um compositor erudito brasileiro possa ter contribuído para o repertório do teatro musical nos Estados Unidos e, possivelmente, colaborado com inovações além de inserir a música brasileira na história do teatro musical americano.

O problema de pesquisa a ser resolvido no âmbito do presente projeto desdobra-se em uma questão fundamental e seu objetivo principal pode ser indicado pela seguinte indagação: o que *Magdalena*, obra de Villa-Lobos para o teatro musical

americano, agregou de novo aos musicais da época (ou ao gênero), quando comparada aos principais musicais encenados nos EUA até o final da década de 1940.

Villa-Lobos, considerado por muitos especialistas como sendo *o maior compositor do Brasil*¹ tem sido chamado de *o "gigante musical brasileiro"* por críticos americanos², e como compositor autodidata tem como um de seus traços mais marcantes o aproveitamento de temas populares e folclóricos brasileiros.

As características específicas de *Magdalena* ensejam uma polêmica de modo similar a outras atitudes e obras do compositor. Em um primeiro momento, a melhor forma de classificar essa obra *Magdalena* gera posições diversas: um musical, uma opereta, uma ópera? A denominação dada pelo compositor, *Uma Aventura Musical*, não é esclarecedora. Pretende-se demonstrar nessa dissertação que *Magdalena* tem características dos gêneros acima citados, ao mesmo tempo em que introduziu aspectos inovadores ao gênero dos musicais americanos quando comparada aos principais musicais encenados na década de 1940.

A busca para uma resposta satisfatória da questão acima levantada incita outras questões secundárias que poderão ser adequadamente respondidas à luz de referencial teórico e de outros dados coletados. Essas questões podem ser formuladas da maneira como se segue:

- O que é um musical e quais são as suas características gerais?³
- Quais são as mais marcantes semelhanças e diferenças entre os principais musicais das décadas de 1920 a 1940 e *Magdalena*?
- Quais foram as condições específicas que permitiram a Villa-Lobos acessar a Broadway, um mercado praticamente fechado a compositores não americanos?
- Quais teriam sido as razões que contribuíram para que *Magdalena* não se

¹ Garland (1948), Hobart (1948), Taubman (1948).

² Holden (1987).

³ Nesse sentido, um breve histórico dos musicais no seu período inicial e particularmente das décadas de 1920 a 1940 torna-se necessário.

tornasse um sucesso naquele ambiente?

- Qual seria a importância de *Magdalena* no desenvolvimento da linguagem musical no teatro musical norte-americano⁴, especialmente quando cotejada com os musicais de destaque durante esse período?

Face às questões levantadas e ao problema proposto no presente projeto decidiu-se por uma metodologia de pesquisa de natureza exploratória. Justifica-se essa escolha pelo fato de que os musicais ainda são relativamente pouco conhecidos no Brasil em seus aspectos históricos, de construção, e encenação. Ademais, apesar da existência de vários estudos acadêmicos sobre a obra de Villa-Lobos, foi observada a inexistência de trabalhos ou estudos específicos sobre *Magdalena*.

Conforme Samara e Barros (1997, p. 24) observam:

Os estudos exploratórios, também denominados *desk research*, têm como principal característica a informalidade, a flexibilidade e criatividade, e neles procura-se obter um primeiro contato com a situação a ser pesquisada ou um melhor conhecimento sobre o objeto em estudo levantado, e hipóteses a serem confirmadas. Os estudos exploratórios são realizados a partir de dados secundários (já disponíveis), conversas informais com pessoas especializadas no assunto de interesse e estudo de casos selecionados, em que se incluem também pesquisas já realizadas.

Mattar (1996, p. 19) ainda argumenta:

Mesmo quando já existam conhecimentos do pesquisador sobre o assunto, a pesquisa exploratória também se faz útil, pois normalmente para um mesmo fato poderá haver inúmeras explicações alternativas, e sua utilização permitirá ao pesquisador tomar conhecimento, senão de todas, da maioria delas.

Como instrumentos de coleta de dados, destacam-se:

- referencial bibliográfico sobre o teatro musical americano;
- libreto de *Magdalena*;
- partituras do musical *Magdalena* e de outros musicais da década de 1920 ao final da década de 1940;

⁴ Doravante mencionado como teatro musical americano.

- gravações em cd de *Magdalena* e outros musicais da década de 1920 ao final da década 1940;
- jornais e revistas da época de encenação da obra *Magdalena* nos Estados Unidos;
- entrevistas;
- filmes em DVD das versões de musicais americanos para o cinema e documentários sobre o gênero.

A organização desse trabalho, em sua Introdução, pretende apresentar algumas considerações iniciais abrangendo o conteúdo do estudo, o problema, as justificativas, os objetivos de pesquisa e a metodologia de pesquisa descrevendo as características básicas desse estudo. O Capítulo 1 apresenta um levantamento de referencial teórico contemplando uma breve história dos musicais americanos, uma breve descrição dos principais tipos de musicais e uma sucinta comparação de suas características mais marcantes, encerrando com uma sinopse das características do gênero. O Capítulo 2 discute a obra *Magdalena*, sua história (em relação ao momento na Broadway e ao momento de Heitor Villa-Lobos), sua organização e estrutura, personagens, cenários e coreografia dentre outros aspectos. O Capítulo 3 apresenta uma análise comparativa das críticas da cidade de Nova York na época da encenação da obra na Broadway. O trabalho se encerra com a apresentação das considerações finais, buscando responder às questões levantadas na Introdução.

A pesquisa aqui proposta pode ser justificada como uma oportunidade de resgatar a importância internacional de *Magdalena* como única obra para o teatro musical americano composta por um músico sul-americano durante a conhecida "era de ouro" dos musicais. Como outros argumentos de relevância podem-se citar:

- a contextualização da contribuição de *Magdalena* para o teatro musical americano (constituindo, portanto, uma contribuição do Brasil para tal gênero musical);
- a investigação sobre as condições que permitiram a um compositor brasileiro introduzir uma obra em um mercado restrito a compositores americanos;
- a investigação das causas de *Magdalena* não ter obtido o sucesso esperado

pelos produtores, músicos e profissionais envolvidos naquela produção (o que pode também ajudar a elucidar alguns motivos de insucesso de outros musicais de qualidade).

Ainda como justificativas secundárias, apresentam-se tanto a oportunidade de estudo de um período de consolidação dos musicais americanos sob uma perspectiva histórica e uma tentativa de incentivar iniciativas por parte de produtores e diretores artísticos em uma montagem de *Magdalena* na sua íntegra. Nesse sentido, sua divulgação para o público brasileiro seria positiva como contribuição para o resgate da memória nacional.

CAPÍTULO 1

ANTECEDENTES HISTÓRICOS DO MUSICAL

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 (*book musicals*) e/ou apresentar os talentos de diversos intérpretes (*revues*), conforme definição por Kenrick (*What is A Musical? A History of the Musical*, copyright 1996-2003).

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. Na realidade, por volta de 1850, musicais originais eram comuns na Broadway, embora nenhum deles fosse chamado de um *musical*. Existiam concomitantemente várias denominações utilizadas de modo bastante vago, que, por vezes, davam alguma indicação de característica ou caráter predominante. Segundo Kenrick (*What is A Musical? A History of the Musical*, copyright 1996-2003), os *book musicals* eram conhecidos como *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 seus personagens.

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

1.1 No princípio até 1920

Quando a América era uma colônia britânica, os palcos americanos eram especialmente dominados por peças teatrais britânicas, cuja oferta musical incluía as *pantomimes*⁵ e as *ballad operas* (peças cômicas, temperadas com baladas populares adaptadas com letras satíricas). Por volta de 1790, após a Independência Política das Treze Colônias, os primeiros musicais localmente originados começaram a surgir. Os primeiros musicais eram óperas cômicas e levaria algum tempo para que estes se equiparassem à popularidade das obras importadas.

No início de 1800, os *melodramas* tornaram-se populares, pois ofereciam histórias dramáticas animadas por música de fundo, com *interpolations*⁶ 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*⁷ encontrados nos teatros dos brancos. A segregação racial forçou o fechamento do teatro e as produções dos negros regressariam a 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*⁸. Em 1842, um grupo

⁵ Pantomimas, cujos enredos e personagens derivavam geralmente dos contos de fadas da Mamã Ganso (*Mother Goose*).

⁶ 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.).

⁷ Números musicais.

⁸ Números de canções e danças apresentados por pessoas de cor, ou seja, negros.

de atores desempregados e com experiência em *blackface routines*⁹ 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 um *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, pois as pessoas procuravam distrações leves. Após a guerra, o teatro musical entraria em uma fase de extraordinária redefinição. Em 1866, *The Black Crook* foi um grande evento teatral, e muitos historiadores o consideram o primeiro importante ancestral da comédia musical americana, já que as coristas vestidas em *tights*¹⁰ eram uma das suas atrações¹¹ (EWEN, 1968). *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 época¹² (KENRICK, 1860: *The Black Crook*, History of the Musical Stage, copyright 1996-2003).

⁹ Seqüências de uma coreografia, cena, etc.

¹⁰ Um tipo de vestimenta colante com "tomara que caia", ou seja, com os ombros expostos.

¹¹ O *chorus line*, a fileira de coristas, tornou-se mais tarde um ingrediente básico da comédia musical (EWEN, 1968).

¹² Nesse montante estão incluídas a temporada na Broadway, as tournés nacionais e as primeiras remontagens da obra em Nova York.

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 por uma sólida imigração européia, um tremendo crescimento das cidades, e por um aumento de renda pessoal e tempo de lazer beneficiando tantos os trabalhadores das fábricas quanto 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 entra em franco desenvolvimento.

A maioria dos *variety shows*, o teatro de variedades, eram inadequados à frequência de mulheres e crianças¹³ e os *minstrel shows* começaram a perder a popularidade. Em um mundo sem o fonógrafo, filmes, rádio ou televisão, algo precisava preencher essa lacuna. Foi assim que surgiu *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*¹⁴, o entretenimento em Nova York se dividira em categorias de extratos sociais: a ópera essencialmente para as 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 paupérrima classe baixa.

A busca de lucro decorrente de um espectro de público mais amplo para os espetáculos contribuiu para o desenvolvimento do *vaudeville* atraindo empreendedores. Um desses empreendedores foi Tony Pastor, o primeiro a apresentar um teatro de variedades bem-sucedido e mais adequado à presença

¹³ 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 lingüísticas. 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.

¹⁴ Esse tumulto foi um motim em frente a *Astor Place Opera House*, resultado de tensões entre a elite freqüentadora da ópera e a classe trabalhadora da região do Bowery no sul de Manhattan (www.answers.com/topic/astor-place-riot-1).

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 de Nova York.

O formato inovador de T. Pastor foi imitado especialmente por Benjamin Franklin Keith e Edward Albee, Keith e Albert, que fizeram fortuna com produções não autorizadas das operetas de Gilbert e Sullivan. Eles 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, p.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 Broadway¹⁵. As operetas vienenses de Offenbach e, sobretudo, as operetas inglesas de Gilbert e Sullivan, exportadas para a Broadway, tiveram um enorme impacto na formação do musical americano. Enquanto outros compositores importantes dessa época foram esquecidos pela história, Gilbert e Sullivan permaneceram¹⁶.

¹⁵ 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 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 tournée 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. 1900-1910: *Skipping a Beat, Singing a Dream*. History of the Musical Stage, copyright 1996-2003).

¹⁶ 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. *G&S Story-Part II: Pinafore-mania*. History of the Musical Stage, copyright 1996-2003c).

A década de 1890 foi a época das *farses* e *burlesques* 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 Ziegfeld¹⁷.

No início do século XX, mesmo Londres sendo ainda a capital financeira do mundo, Nova York crescia rapidamente tanto em tamanho e 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 vistos como um lucrativo negócio em que, independentemente do tipo de participação e 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 Shubert¹⁸ controlavam aproximadamente 75% dos teatros profissionais na América.

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*. Seus personagens utilizavam uma linguagem coloquial com a qual o público americano se identificava (EWEN, 1968, p.50).

¹⁷ 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, seqüências 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, 1958). Ziegfeld era também um visionário com dom especial para descobrir novos talentos: o caso de 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.

¹⁸ Foram os irmãos Shubert que descobriram Carmen Miranda.

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 a 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 AABA¹⁹. 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, p. 203) e o refrão, a parte central e mais importante da canção era estruturada em 32 compassos. (RODGERS: 1975, p. 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 estréia americana de *H.S.M. Pinafore* de Gilbert e Sullivan em 1878, foi a opereta *A Viúva Alegre* (1905) de Franz Léhar. 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 1930²⁰.

¹⁹ A é a melodia principal, geralmente 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.

²⁰ 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, *Broadway: The American Musical*, disc 1, episódio 2, "*Prohibition*")²¹, 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 freqüentava os *speakeasies*²².

Essa década foi marcada por um extraordinário desenvolvimento artístico, em que novos talentos, entre compositores, letristas, libretistas, compositores de canções, intérpretes, resultaram em uma exuberante variedade de teatro musical. Nesses anos agitados, aconteciam mais de cinquenta musicais estreando em uma mesma temporada na Broadway, conforme Kenrick (*1920s: Keep the Sun Smilin' Through. A Golden Age. History of the Musical Stage*, copyright 1996-2003). 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 (comédia musical, revista musical, as *Follies*, os *Scandals* e *Garrick Gaities*), nas incorporações do cotidiano e do imaginário americano e na utilização de influências musicais como o *jazz*.

Apesar da diversidade dos 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 de palco, uma canção,

²¹ *BROADWAY: The American Musical*. Film by: Michael Kantor. Public Broadcasting Service, 2004. Distribuição: Paramount Home Entertainment, Hollywood. 3 dvds (approx. 6 hours), color & B&W. As referências futuras a este musical serão citadas no corpo do texto como PBS: 2004, *Broadway: The American Musical*, especificando o disco e o assunto.

²² Lugares onde se servia bebidas alcoólicas durante a Lei Seca.

uma cena cômica e/ou uma dança eram ingredientes típicos da idéia de um musical dessa década (PBS: 2004, *Broadway: The American Musical*, disc 1, episódio 2, "*Musical Comedies*"). 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 Dietz²³.

A revista musical, por sua vez, era uma representação do pluralismo da vida americana, pois capturava um pouco de tudo. Florenz Ziegfeld, inspirado no teatro de revista parisiense, *Folies Bergères*, cria a fórmula americana da suas *Follies*, surgindo como o primeiro grande empresário e produtor trazendo aos musicais da Broadway a imitação do estuendo desenvolvimento de Nova York. Cada produtor tentava superar o outro, em cenários e ambientações extravagantes, efeitos complexos no palco, exposição da beleza feminina, *blackouts*, 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), e 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 (FLINN, 1997, p.112-113). Paralelamente às revistas exuberantes e luxuosas de Ziegfeld, na década de 1920, surge um tipo de revista mais íntima. *The Garrick Gaities* foram uma série deste tipo que, em 1925, fez a carreira de Richard Rodgers e Lorenz Hart deslanchar na Broadway²⁴.

Na década anterior, Irving Berlin ficara internacionalmente conhecido com sua

²³ 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.

²⁴ Sua canção "*Manhattan*" causou uma sensação, tornando-se um sucesso e a dupla se estabeleceu no *show business* (KENRICK, 1996-2003, "*1920s IV: New Composers*". *History of the Musical Stage*, copyright 1996-2003).

canção "*Alexander's Ragtime Band*". Essa canção influenciou profundamente a música popular americana e o teatro musical, e o jazz abriria caminho para Nova York (LERNER, 1986, p. 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 interesse nos *night clubs* do Harlem que 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, Broadway: The American Musical, disc 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*)²⁵ 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, p. 75), a escritora havia trazido para a ficção um pouco de uma América que, até então, poucos conheciam, isto é, 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 idéia dos 40 anos do enredo. O projeto foi um

²⁵ Essas duas operetas, a MGM fez as versões para o cinema, estrelando a inesquecível dupla de cantores-atores da década de 1930: Jeanette MacDonald e Nelson Eddy.

grande desafio para Ziegfeld como produtor, pois por ser uma história triste, era completamente diferente das suas *Follies* (PBS: 2004. Broadway: The American Musical, disc 1, episode 1, "*Show Boat*"). Assim como aconteceria com *Magdalena* no final da década de 1940, a definição do gênero do espetáculo gerou muita polêmica na época. Seria uma opereta, uma comédia musical, uma ópera? (KELLER, 1999, p. 20). Apesar do talento criativo da produção e do elenco de grandes nomes, *Show Boat* foi um projeto tremendamente 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 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. Essa mudança explodiria dezesseis anos mais tarde com *Oklahoma!* de Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II.

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 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 tornar comentários contados de 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 *business* cômico, 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, p. 12).²⁶

Nessa década, o musical da Broadway oferecia sátiras políticas e *folk operas*²⁷, 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 tornando-se 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 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 momento²⁸.

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

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 essa censura foi porque ela pertencia a um show da Broadway. A Broadway sempre significou o máximo de liberdade para um artista nos Estados Unidos (PBS: 2004, Broadway: The American Musical, disc 2, episode 3, "*Brother, Can You Spare a Dime?*").

²⁶ Todas as traduções deste trabalho foram feitas pela autora.

²⁷ Óperas de gosto popular, folclóricas.

²⁸ Sua mensagem era essencialmente a seguinte: "nós construímos o país, por que não podemos compartilhar da sua riqueza?" (PBS: 2004. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 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 *shows* que não teriam sido feitos em tempos normais (PBS: 2004, Broadway: The American Musical, disc 2, episode 3, "*Brother, Can You Spare a Dime?*").

Ao mesmo tempo em que a revista musical atingia mais criatividade e mais popularidade, ela também sofreu uma radical mudança e redefinição no 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 quadrinho, como base para o seu novo espetáculo *As Thousand Cheer* (1933). Cada canção se associava a uma manchete de jornal, havia muitos esquetes e muitas canções, e a presença da atriz-cantora Ethel Waters do *Cotton Club* no Harlem estrelando, sinalizava a inquietação racial (PBS: 2004, Broadway: The American Musical, disc 2, episode 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*²⁹. 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 lhe foram adicionados.

Por outro lado, algumas produções procuravam levantar o moral do povo americano

²⁹ Sindicato das operárias de roupas femininas.

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. *1930s Part III: "Cole Porter: Hit Maker". History of The Musical Stage*, copyright 1996-2003). 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. *Broadway: The American Musical*, disc 2, episode 3, "*Anything Goes*"), se fosse necessário escolher um espetáculo que melhor representasse essa década, a 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, coloca 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".³⁰ 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*".³¹

Assim, por volta dos 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.

³⁰ Kimbal ainda considera tanto o espetáculo quanto essa canção em especial como a "a personificação civilizada do restabelecimento do governo Roosevelt" (PBS: 2004, *Broadway: The American Musical*, disc 2, episode 3, "*Anything Goes*").

³¹ *Gay Divorce* estreado na Broadway em 1932, introduziu essa balada e logo foi realizada a versão cinematográfica.

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*³², *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, p.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*, ele foi mais um compositor do teatro musical do que para salas de concerto. Como muitos outros jovens compositores, seu primeiro trabalho foi em *Tin Pan Alley*³³ como *song plugger*³⁴, 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). Em 1930, os Gershwin fizeram *Girl Crazy*³⁵, de que três versões cinematográficas foram feitas. Em 1931, o sucesso de *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

³² Nova denominação do musical que veio à sua maturidade com *Oklahoma!* (1943).

³³ Termo coloquial do mundo da música popular significando o reduto das editoras de música em quarteirão da Rua 28, entre a 5ª Avenida e a Broadway.

³⁴ Pianistas, demonstradores de canções nas editoras de música.

³⁵ 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 *début* no teatro musical americano.

musical era uma sátira anti-guerra, o segundo zombava abertamente do sistema político americano³⁶.

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 idéias e era maravilhoso! (PBS: 2004, Broadway: The American Musical, disc 2, episode 3, "*Of Thee I Sing*").

Na primavera de 1932, *Of Thee I Sing* recebe o Prêmio *Pullitzer*, 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, 1968).

Através do exemplo de Gershwin, outros compositores de seu tempo foram encorajados a incorporar aspectos e procedimentos da música erudita na escrita musical para o teatro comercial (EWEN, 1968). Essa mistura singular dos estilos erudito, popular e jazz, só era possível na Broadway. Gershwin não costumava fazer as orquestrações completas dos seus espetáculos na Broadway até *Porgy and Bess*³⁷. 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,

³⁶ 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".

³⁷ Robert Russell Bennett (1894-1981) é 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 à compositores como Irving Berlin, Jerome Kern, Cole Porter, George Gershwin, Frederick Loewe, e Richard Rodgers foi importantíssima. Geralmente trabalhando à 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".

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, o genial dramaturgo russo, que já havia se estabelecido tanto na Broadway quanto em Hollywood. (FLINN, 1997, p. 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 financeiro³⁸. 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 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)³⁹.

³⁸ O espetáculo ficou somente 15 semanas em cartaz e dado ao alto custo da produção, os ingressos foram mais caros do que o normal. O mesmo aconteceria com *Magdalena*.

³⁹ 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.

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* 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 ano⁴⁰. O reconhecimento do espetáculo pela crítica viria somente em 1952 em sua reapresentação na Broadway quando Brooks Atkinson⁴¹, renomado crítico de teatro do jornal *The New York Times*, reformulou seu severo julgamento e reconheceu o significado e importância da obra.

Marcando o retorno em grande estilo de Ira Gershwin a Broadway após seu afastamento devido à morte de seu irmão George, *Lady in the Dark* estréia em 1941. Em parceria com o compositor Kurt Weil e o dramaturgo Moss Hart, Ira Gershwin inovava novamente ao fugir dos temas tradicionais. Nesse espetáculo, o enredo⁴² 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

⁴⁰ O protagonista era o jovem novato Gene Kelly que, com charme, talento e presença, conseguiu conquistar o público. Segundo Stanley Donen (PBS: 2004, Broadway: The American Musical, disc 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.

⁴¹ Ele também criticaria severamente o texto de *Magdalena*.

⁴² O enredo é basicamente a história de um editor de revista que usava a Psicanálise para explorar as inseguranças de uma mulher.

Lady in the Dark obteve efeito extraordinário⁴³. 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, p. 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, p. 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 (*1940s: Leading Up to Oklahoma! History of the Musical Stage*, copyright 1996-2003), além de contar com a presença do astro Ray Bolger⁴⁴, 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 uma 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 do exército⁴⁵, exceto o próprio 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 estréia na Broadway, em 1942, o teatro

⁴³ O musical levou ao estrelato o também novato comediante Danny Kaye e também agregou mais um sucesso à carreira da brilhante estrela do teatro, Gertrude Lawrence.

⁴⁴ O espantalho do filme *O Mágico de Oz*.

⁴⁵ 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 mulheres. Tudo isso, é claro, com a aprovação do exército" (PBS: 2004. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 3, "*This is The Army*").

teve uma lotação de 2.000 pessoas. O *show* saiu em *tournee* 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" era mais importante do que qualquer outra coisa. Em 1943, com *Oklahoma!*⁴⁶ 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). 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 americano⁴⁷. 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 chegou à sua maturidade: a *musical play* (EWEN, 1968, p. 145). Após a 2ª Guerra, o teatro musical americano seguiu dois caminhos separados: um que levava à *musical play* e outro à *musical comedy*⁴⁸. O desenvolvimento da *musical play* como uma nova e vibrante arte, não tornou a comédia musical obsoleta. Mesmo aderindo aos 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

⁴⁶ *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.

⁴⁷ Juntamente com Jerome Kern, Hammerstein ajudou a revolucionar o teatro musical com *Show Boat* (BORDMAN, 1992).

⁴⁸ Na *musical play*, ao contrário da comédia musical, o texto é mais importante do que a canção (EWEN, 1968, p. 139).

escrever *musical plays*, enquanto outros preferiam a "velha comédia musical" (EWEN, 1968, p. 215).

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 um personagem. Em relação às letras das canções, elas teriam que ser parte essencial do texto o que para muitos, significou que os versos deveriam ser escritos antes da melodia. Números de dança deveriam ser não só uma extensão do desenvolvimento da trama, mas completamente integrados com o cenário e com os personagens.⁴⁹ (EWEN, 1968).

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 sensual⁵⁰.

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 de maneira geral, *Oklahoma!*

⁴⁹ 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.

⁵⁰ Após sua pré-estréia em New Haven (era usual um musical ser previamente apresentado antes de sua estréia 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 estréia 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: 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. O mesmo aconteceu com *Porgy and Bess* (1935) e com *Magdalena* (1948).

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 dupla trouxe a coreógrafa americana Agnes de Mille⁵¹ para os palcos e o sucesso do teatro musical⁵². 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). A direção foi de Rouben Mamoulian.

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*⁵³. Seguindo o exemplo de Oscar Hammerstein, 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. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 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 Association* (mesma produção de *Magdalena*), tinha música

⁵¹ Agnes de Mille acreditava nas possibilidades da 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. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 4, "*Oklahoma!*").

⁵² O tradicional grupo de belas coristas se contrapunha às "verdadeiras" bailarinas.

⁵³ 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.

adaptada pela dupla de veteranos letristas e compositores de canções da MGM Robert Wright e George Forrest e coreografia de George Balanchine. Segundo Bordman (1992), o sucesso do espetáculo paga tributo à música de Grieg, a uma ótima montagem e a cantores extraordinários. Arthur Kay⁵⁴ foi o responsável pela orquestração e a direção musical. 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 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 fantasia⁵⁵. De acordo com Kenrick, "essa história, às vezes sombria, fez aliança com uma música esplêndida"⁵⁶ (Kenrick, *History of The Musical Stage, 1940s Part III: Many a New Day*). Com uma coreografia dramática criada por Agnes de Mille e com um elenco notável que revelaria ao estelato os cantores-atores John Raitt e Jan Clayton, nos papéis centrais.

⁵⁴ Segundo Mordden (1999), Kay era um músico excepcional, mas porque trabalhava na costa oeste e não em Nova York, ele nunca é citado na curta lista dos grandes orquestradores americanos.

⁵⁵ 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, acaba perdendo 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.

⁵⁶ As canções "*If I Loved You*", "*You'll Never Walk Alone*" tornaram-se "clássicos" inesquecíveis do repertório do teatro musical.

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 a 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 estréia 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 *St. Louis Woman*, *Call Me Mister* (1945) e, posteriormente, *Finian's Rainbow*, com temas morais e sociais (PBS: 2004. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 4, "*Carousel*").

Nessa época, todos na 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. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 5, "*Annie Get Your Gun*"), a idéia 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 uma *musical play*, 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 8 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" ⁵⁷, o musical teve 1.147 performances em Nova York, uma companhia em *tournee* estrelando Mary Martin e foi sucesso absoluto também em Londres por quatro anos (BORDMAN, 1992). 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 com o tema do racismo, embora em tom divertido, provando que um musical poderia funcionar como uma válvula de escape para a sátira social (KENRICK. *1940s Part IV: New Talents*. History of the Musical Stage. Copyright 1996-2003). 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)⁵⁸. 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. Segundo Lerner (1986), o sucesso do espetáculo trouxe à cena um novato do mundo da dança, o coreógrafo Michael Kidd, cuja contribuição também merece ser destacada.

Brigadoon (1947) ⁵⁹, uma fantasia musical ambientada na Escócia, leva a dupla Alan

⁵⁷ Consta que Berlin tenha respondido: "Sim, nada como um bom sucesso antiquado!" (PBS: 2004. Broadway: The American Musical, disc 2, episode 4, "*Annie Get Your Gun*").

⁵⁸ 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.

⁵⁹ 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,

Jay Lerner e Frederick Loewe⁶⁰ 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 reapresentações 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 reconhecidamente 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 seqüências de ballet devem ser igualmente mencionadas⁶¹. A importância desse musical foi reconhecida ao receber o prêmio de melhor produção musical daquele ano, honra esta concedida pela primeira vez ao gênero pelo *The Drama Critic's Circle Award*. Após o término da temporada em 1948 no *Ziegfeld Theatre*, teatro do produtor Billy Rose, entra em cartaz nesse mesmo teatro, *Magdalena*, foco principal de nossa pesquisa.

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, p. 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:

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.

⁶⁰ Autores de *My Fair Lady* (1951).

⁶¹ A coreografia foi de Agnes de Mille.

South Pacific de Rodgers e Hammerstein. Baseado nos *Tales of the South Pacific* de James Michener, e com um enredo⁶² 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. *1940s Part IV: South Pacific*. History of The Musical Stage, copyright 1996-2003).

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. Já nos anos da próxima década (1950), outros motivos levaram ao término da "era de ouro". Com os aluguéis dos teatros subindo, com as exigências mínimas sindicais cada vez mais precisas, detalhadas e caras, com os aumentos contínuos dos custos de publicidade, tornava-se cada vez mais difícil os espetáculos serem empreendimentos lucrativos. Assim, mesmo com o que é conhecido como a "era de ouro" do musical americano, o número das produções da Broadway foi declinando gradualmente. Essa diminuição quantitativa passou praticamente despercebida, pois o musical da Broadway era ainda uma das mais populares entidades do *show business* na década de 1950 (KENRICK. *1940s Part IV: South Pacific*. History of The Musical Stage, copyright 1996-2003.).

⁶² 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.

CAPÍTULO 2

MAGDALENA, UMA AVENTURA MUSICAL

• Como surgiu a idéia

A idéia da história para o musical *Magdalena* nasceu em 1944, em um famoso restaurante em Nova York, quando Homer Curran, Edwin Lester (produtores), Robert Wright e George Forrest (letristas e adaptadores musicais) celebravam o enorme sucesso do seu primeiro musical para a Broadway: *Song of Norway*, com música do compositor erudito Edvard Grieg¹. Curran era o decano dos homens do teatro da costa oeste americana, proprietário do *Curran Theater* em São Francisco, organizador de Ópera Ligeira naquela cidade e associado de Edwin Lester, diretor geral da *Los Angeles* e da *San Francisco Civic Light Opera Association*, e um profissional extremamente competente e considerado como "*a gentleman of impeccable taste*"² (COLEMAN, 1948). Wright e Forrest estavam nos seus 30 anos e já haviam trabalhado em cerca de 50 filmes para a MGM (incluindo a maioria dos filmes musicais para Jeanette MacDonald e Nelson Eddy).

Esse grupo começou, então, a conversar sobre o que seria seu próximo musical. Curran, também escritor da história, disse que queria ficar o mais longe possível dos "*icebergs da Noruega*" e achava que a história deveria ser sobre um país com selva luxuriante, cenário e figurinos de cores bárbaras. Ele havia lido, há alguns anos, sobre um lugar assim - o Rio Magdalena na Colômbia - e ficara fascinado com o assunto. Na folha do cardápio do restaurante, ele começou a desenhar um mapa da costa caribenha da América do Sul, mostrando onde estava a Colômbia e o Rio Magdalena. Explicou que se não fosse esse rio, o interior da Colômbia poderia ter permanecido uma selva indígena desconhecida, mergulhada em crenças pagãs e sem qualquer influência do exterior. Segundo ele, o Rio Magdalena foi o responsável

¹ Além de Curran e Lester, havia uma parceria geral que consistia de mais oito investidores (ZOLOTOW, 1948).

² "*Um cavalheiro de gosto impecável*". Lester, além de produtor, foi também o supervisor de *Magdalena*.

por mudar o rumo da história daquele país. E, continuou contando tudo o que sabia sobre a história daquela região (NEW YORK POST, 1948).

Wright explicou, muitos anos depois, na época do *revival concert*³, em 1987, que:

[...] a idéia era de se construir o mais caro cenário já feito para a Broadway... Como *Song of Norway* havia dado a todos os investidores financeiros uma verdadeira fortuna⁴, pelo tremendo sucesso que fizera na Broadway, não havia limite para o que poderia ser feito... (HOLDEN, 1987).

Irra Petina, uma das estrelas da produção, esclareceu, na época da encenação de *Magdalena*, que dado o sucesso de *Song of Norway*, que ficara em cartaz na Broadway por dois anos e depois saíra em *tournee*, o projeto, embora posto de lado, nunca fora esquecido. Ela sabia sobre *Magdalena*, desde a estréia de *Song of Norway*, que naquela época era somente uma idéia e lhe fora prometido um papel no *show* (ORMSBEE, 1948).

• O convite

Segundo Wright e Forrest, os dois produtores só podiam considerar Heitor Villa-Lobos: "o brasileiro famoso cujas obras coloridas eram aclamadas pela crítica e público em concertos e gravações em ambos os lados do Atlântico" (WRIGHT; FORREST, s.d.) como o único compositor possível para *Magdalena*. No entanto, os dois letristas pensavam que seria necessário um milagre, já que, diferentemente de Grieg, Villa-Lobos estava vivo, era idolatrado na América Central e do Sul, adorado em Londres, Paris, Roma, Nova York e ainda ativo, compunha, regia e dava concertos (WRIGHT; FORREST, s.d.).

O primeiro empecilho foi conseguir contatar o compositor. Após meses sem conseguir contato com Villa-Lobos, os letristas resolveram telefonar para seus agentes, os quais coincidentemente também tinham Villa-Lobos em sua lista. Após

³ O reavivamento da obra, ou seja, uma nova apresentação após vários anos de esquecimento.

⁴ Muitos dos quais também investiram financeiramente em *Magdalena*.

contato com os agentes na Califórnia, as negociações começaram. Em poucos dias, foram informados de que o acordo já estava avançado: os dois poderiam fazer as letras e adaptar a música de Villa-Lobos para um musical no teatro (*a stage musical*), da mesma maneira que haviam feito em *Song of Norway* (WRIGHT; FORREST, s.d.).

Segundo Lyra (1946), Villa-Lobos relatou-lhe que os dois letristas viriam ao Rio de Janeiro no mês de novembro e que aquela era uma proposta generosa, que prometia vários milhares de dólares como recompensa pelo seu trabalho. Assim, o convite foi aceito e Villa-Lobos especificou condições que lhe pareciam mais plausíveis sendo tudo acertado prontamente. (LYRA, 1946)⁵. Na verdade, Villa-Lobos recebeu um cachê no valor de US\$10.000 para compor a obra⁶.

De acordo com as informações de Wright e Forrest, como o contrato havia sido feito com bastante antecedência, os dois americanos entregaram-se de corpo e alma ao trabalho: estudando, analisando, indexando e explorando as diversas centenas de composições de Villa-Lobos publicadas e disponíveis nos Estados Unidos. (WRIGHT; FORREST, s.d.).

• O esboço dos quatro personagens principais

Nesse ínterim, Curran já havia esboçado as características principais dos personagens centrais:

⁵ Lyra esclarece que Wright e Forrest, "com a qualidade de teimosia de seus patrícios se juntaram para extrair dele (Villa-Lobos) a permissão para adaptar obras suas a um libreto já pronto" (LYRA, 1946, p. 169). Portanto, conclui-se que o convite foi feito no início de 1946.

⁶ Sebastião Vianna relata o momento em que tomou conhecimento sobre *Magdalena*: "Nós estávamos juntos em um grupo de professores do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico conversando com Villa-Lobos, Dona Arminda e José Vieira Brandão, que também era professor do Conservatório. Isso foi antes da obra ter sido levada nos Estados Unidos, quando o Maestro nos contou sobre *Magdalena*. Eu então perguntei: 'Maestro, o que é ?' Villa-Lobos respondeu: 'uma aventura musical'. Então ele nos contou o cachê combinado de US\$ 10.000 e também que os americanos haviam lhe oferecido pagar em dobro, caso ele lhes desse permissão para fazer modificações, alterações na música e colocá-la do 'jeito americano', o que Villa-Lobos recusou. Ele nos disse: 'Na minha música ninguém mexe!'." (VIANNA, 2004, B.H.)

[...] um tempestuoso e divertido cozinheiro francês, inspirado em uma excelente, mas terrivelmente dominadora, dama *chef*, que, já fora do seu emprego, tornara famoso seu restaurante em Beverly Hills; uma gorda divertida, porém sinistra *gourmet-gourmande* colombiana, apreciadora de sua arte culinária; e dois amantes: um rebelde jovem nativo, motorista de ônibus (um autêntico carro de 1908 que ele dirigiria dentro e fora do palco), e sua amada, bela e atraente, espécie de princesa ou líder nativa. A época era 1912, antes da 1ª Guerra Mundial (WRIGHT; FORREST, s.d.).

Os personagens de Curran agora já tinham nomes: Teresa, a *chef*; Pedro, o motorista de ônibus; Maria, a "Jefa"; e Carabaña, o colombiano expatriado e elevado a general. Contudo, de acordo com os dois letristas ainda não existia uma história. Esta fora planejada para lhes ser dada só depois do encontro com Villa-Lobos (WRIGHT; FORREST, s.d.).

A dama francesa, *chef de cuisine*, seria Irra Petina⁷, que havia interpretado em *Song of Norway* a temperamental Condessa Louisa. Para a líder indígena, a primeira escolha caíra sobre Helena Bliss, com seus olhos escuros, que havia interpretado a personagem Nina no mesmo musical. No entanto, esta havia se casado e estava grávida; Dorothy Sarnoff⁸ foi então a escolhida para o papel de Maria. Para o rebelde motorista, John Raitt⁹ era a escolha ideal, pois era sucesso absoluto em *Carousel*,

⁷ Essa atriz-comediante e cantora lírica nasceu em São Petesburgo, Rússia, filha de um general czarista. Com a revolução, seus pais fugiram com ela para a Manchúria. Em 1930, seu pai, reconhecendo o talento da filha, decidiu vender seu violino valioso, um *Guarnerius*, a fim de que a filha pudesse estudar canto em Paris. Viajando pelos Estados Unidos, foi convencida a fazer uma audição para o renomado *Curtis Institute* em Filadélfia, onde foi aceita como aluna. Três anos depois, fez sua estréia no MET (*Metropolitan Opera House*), onde trabalhou seguidamente durante 10 anos. Seu repertório incluía 57 papéis em cinco idiomas. Atuou em cinco musicais na Broadway e recebeu o Tony Award como "*Best Featured Actress in a Musical*" em 1956 (prêmio da Broadway semelhante ao OSCAR para o cinema) por sua atuação em "*Candide*", com música de Leonard Bernstein.

⁸ Sarnoff atuou como cantora e atriz em quatro musicais na Broadway e seu grande papel foi em "*The King and I*" (1954) estrelando com Yul Brynner como *Lady Thiang*. Trabalhou também em ópera, televisão e foi também consultora de Linguagem e Fala.

⁹ John Raitt foi um dos mais célebres e talentosos cantores-atores da Broadway, tendo ficado famoso da noite para o dia com o papel de Billy Bigelow em "*Carousel*", de Rodgers e Hammerstein. Seu solo em "*Soliloquy*", que "roubou a cena" do *show* possibilitou-lhe demonstrar sua impressionante extensão vocal, virtuosismo e dramaticidade. Naquele ano, foi eleito "o melhor ator em um musical" pelo *New York Drama Critics Award*, o *Theatre World* e o *Donaldson Awards Committee*. O historiador de teatro musical americano, Miles Kreuger, descreve-o como alto, bonito e possuidor de uma qualidade masculina especial como protagonista, voz simplesmente fenomenal (www.latimes.com/news/obituaries/la-me-raitt21feb,21,1,7087243.story?Coll=la-news-obituaries). Raitt começou sua carreira como cantor de ópera em Los Angeles e nesse tempo foi contratado pela MGM, onde fez pequenos papéis em filmes. Todavia, sua grande paixão era o teatro. Tornou-se um ícone em musicais, atuando durante 50 anos como protagonista em produções por todo o país, concertos, na televisão e também em várias gravações para a Decca, Capitol, Warner Brothers, RCA e Columbia. Faleceu aos 88 anos de idade no início de 2005 em Los Angeles.

em cartaz na Broadway naquela temporada. O colombiano *gourmet-gourmand* foi o mais difícil de ser encontrado. Deveria ser gordo, engraçado e ao mesmo tempo sinistro. Esse personagem foi trazido à vida pelo brilhante ator tcheco Hugo Haas¹⁰.

• O encontro

Na primavera americana de 1947, Wright e Forrest tentaram vir ao encontro de Villa-Lobos no Rio de Janeiro por três vezes, no entanto foram impedidos por várias circunstâncias e contratempos¹¹. Villa-Lobos então, decidiu ir com Dona Arminda e José Vieira Brandão, seu pianista-intérprete, a Nova York. (WRIGHT; FORREST, s.d.). A imprensa local também registrou a sua ida a essa cidade.

• A mudança de planos e o terrível contrato

O contrato feito entre os produtores e o compositor dava total liberdade a Wright e Forrest de fazerem o que quisessem com a música de Villa-Lobos, assim como havia sido em *Song of Norway*¹² com a música de Edvard Grieg e, posteriormente, em *Kismet*, com a música do compositor russo Alexander Borodin. Entretanto, ao que parece, Villa-Lobos não sabia o que havia assinado. Quando descobriu em que tipo de contrato se encontrava, surgiu um grande impasse. Wright e Forrest explicaram ao compositor que os procedimentos já estavam avançados e que eles

¹⁰ Hugo Haas foi um dos mais importantes atores da Tchecoslováquia na década de 1930, no teatro e principalmente no cinema. Esse comediante nato, judeu, foi para os Estados Unidos fugindo da invasão nazista em seu país. Começou como radialista clandestino dos EUA para a Europa Oriental e narrador em filmes propagandistas (*propaganda films*). Após a guerra, sua carreira de ator foi revitalizada e ele passou a fazer papéis coadjuvantes, com sotaque forte e geralmente como "vilão". Na década de 1950, começou a produzir seus filmes independentes, mas que não fizeram sucesso. Morreu em 1968, ressentido com a situação política de seu país, então sob controle soviético, para onde desejava regressar. Hoje, seu nome é raramente lembrado.

¹¹ Uma sequência de eventos desfavoráveis ocorreram: panes em aviões, cancelamento e adiamento dos vôos.

¹² Wright e Forrest ficaram com os direitos autorais de "toda a obra de Edvard Grieg", segundo relato de Villa-Lobos a Sebastião Vianna na época em que compôs *Magdalena*. Villa-Lobos teria dito também que eles eram "perigosos", provavelmente se referindo ao temerário contrato, que inadvertidamente havia assinado.

tinham obrigações para com os produtores. O compositor decidiu que os três deveriam trabalhar juntos:

Digam-me o que escrever e eu escreverei. Vocês conhecem tudo o que eu já compus, só me digam o que querem usar e eu decorarei de uma outra maneira, se os direitos autorais estiverem livres; caso contrário, eu escreverei algo ainda mais lindo (HOLDEN, 1987).

• O processo de criação da música e canções

Villa-Lobos trabalhou incessantemente no hotel onde ficou hospedado, sem ter nem ao menos um libreto para guiá-lo. Juntamente com Wright e Forrest, que tinham somente um esboço dos quatro personagens principais criados por Curran, o grupo entrava pelas madrugadas no trabalho. Os letristas, junto com Villa-Lobos, ficavam imaginando possíveis situações entre esses personagens e sua provável extensão trabalhando no que chamavam de *the pattern*¹³.

Esse processo de criação do *show* não foi somente incomum¹⁴, mas enlouquecido. Segundo Watt (1948), Villa Lobos terminou, em apenas um mês, uma partitura gigantesca com 321 páginas, material suficiente para dois *shows*. Depois disso os dois letristas retornaram à Califórnia para então trabalhar com Curran, levando com eles o pianista brasileiro que sabia tocar a obra. A opinião de Curran ao ouvir a música de Villa-Lobos era de que, além de não se enquadrar na sua idéia de música para comédia musical, seria também impossível colocar texto nela. No entanto, Wright e Forrest insistiram e continuaram a escrever as letras provando que isso poderia ser feito. Somente após tudo isso, Frederick Hazlitt Brennan foi chamado para finalmente escrever o libreto (WATT, 1948).

Antes de voltar para o Brasil, Villa-Lobos fez uma audição particular para o

¹³ A palavra significa "modelo", no entanto a imprensa da época não compreendia claramente o que isso era. Acreditamos ser a criação das letras das canções e sua adaptação na música baseadas no esboço dos quatro personagens principais fornecidos pelo autor do texto, que auxiliou o compositor a escrever toda a musica.

¹⁴ Os compositores sempre tinham um libreto para guiá-los e trabalhavam juntamente com os autores da história e/ou os libretistas.

renomado crítico musical do jornal *The New York Times*, Olin Downes, que se mostrou muito entusiasmado com o projeto. Terminada a versão para vozes e piano, o compositor retornou ao Rio de Janeiro, onde iria trabalhar na orquestração da obra. À medida em que as partes orquestradas chegavam do Rio, as semanas de ensaio foram sendo programadas apesar da triste notícia de que Villa-Lobos não poderia estar presente para a estréia mundial de *Magdalena* na Califórnia. Ele havia sido diagnosticado com câncer terminal, sem possibilidades de cirurgia (WRIGHT; FORREST, s.d.).

• A escolha da equipe

*Jack Cole*¹⁵, bailarino e coreógrafo, foi o escolhido para fazer a coreografia do espetáculo, devido à sua grande familiaridade com a música de Villa-Lobos e experiência em danças étnicas. Ele teve como assistentes a jovem bailarina Gwen Verdon¹⁶ e George Martin. Segundo Kenrick, a originalidade e a complexidade de suas coreografias criadas para musicais que não obtiveram grande sucesso na Broadway, Cole, em decorrência disso, nunca conseguiu amplo reconhecimento pelo mérito de seu talento (KENRICK, 2002, *Who's Who in Musicals*: additional bios II).

¹⁵ Esse bailarino/coreógrafo extremamente versátil, após deixar a companhia de dança *Denishawn* na década de 1930, iniciou um grupo especializado em dança oriental. Antes da sua estréia como coreógrafo na Broadway em 1943, Cole fez a direção de números de dança em *night clubs* e participou como bailarino em vários musicais. É considerado o pai da dança de *jazz* de teatro, onde ele incorporava inúmeras influências étnicas. Seu estilo inconfundível influenciou inúmeros bailarinos e coreógrafos dentre os quais destacamos: Gwen Verdon, Bob Fosse, Matt Mattox (de *Magdalena*), Gower Champion, Jerome Robbins e Michael Bennett (www.theatredance.com/choreographers). Fez a direção de dança e a coreografia de 20 filmes em Hollywood (e outros pelos quais nunca recebeu qualquer crédito), talvez os mais famosos tenham sido *Gentlemen Prefer Blondes* com Marilyn Monroe, *Cover Girl* e *Gilda* com Rita Hayworth.

¹⁶ Gwen Verdon foi considerada a melhor bailarina da Broadway nas décadas de 1950 e 60. Trabalhou como assistente de Jack Cole durante sete anos e ficou conhecida especialmente pela sua vivacidade atrevida e seus cabelos ruivos. Ela ganhou quatro *Tony Awards* na década de 1950 além de duas indicações posteriores. Entre seus papéis mais famosos estão a sedutora Lola, em *Damn Yankees* (1955) e a protagonista de *Sweet Charity* (1966). Casada com o diretor/coreógrafo Bob Fosse, seu relacionamento tumultuado foi retratado no filme de Fosse: *All That Jazz* (1979) (www.who2.com/gwenverdon.html).

Segundo Wright e Forrest, "o grande inovador e imaginoso Howard Bay¹⁷ foi contratado para fazer os cenários e a iluminação, e, a incomparável Irene Sharaff¹⁸ para desenhar os figurinos" (WRIGHT; FORREST, s.d.).

Como regente e diretor musical, Arthur Kay¹⁹ foi o escolhido, pois também trabalhara como diretor musical em *Song of Norway*. A direção coral foi de Robert Zeller. No entanto, quanto ao diretor de cena, mesmo com os ensaios se aproximando, os produtores ainda não haviam contratado ninguém:

[...] foi graças à ajuda e indicação de uma amiga querida e confiável que vieram a conhecer Jules Dassin, diretor de prestígio em filmes da MGM, mas com pouca experiência no teatro. Dassin se apaixonou pela música de Villa-Lobos e, juntamente com Cole, formaram uma cálida aliança artística (WRIGHT; FORREST, s.d.).

• O momento de Heitor Villa-Lobos

Em 1947-48, Villa-Lobos estava no auge da sua carreira: internacionalmente reconhecido e admirado como compositor, ele regia suas obras junto às maiores orquestras do mundo além de ser também conhecido pelo seu trabalho como educador musical no Brasil²⁰. Seus *Choros* e suas *Bachianas Brasileiras* já eram conhecidas pelo público de concertos e do meio musical americano, assim como várias outras obras de sua autoria.

¹⁷ Ao longo da sua longa carreira, Bay ficou célebre no meio teatral tendo também feito alguns filmes. Trabalhou em mais de 150 produções teatrais como cenógrafo e *designer* de iluminação, ganhou dois *Tony Awards* e foi indicado duas vezes para o mesmo prêmio.

¹⁸ Irene Sharaff foi uma das poucas figurinistas que trabalhou tanto no teatro musical como nas subseqüentes versões cinematográficas de *The King and I*, *West Side Story*, *The Flower Drum Song* e *Funny Girl*. Ganhou por cinco vezes o Oscar pelo seu trabalho nos filmes: *An American in Paris*, *Cleopatra*, *Who's Afraid of Virginia Wolf*, *The King and I* e *West Side Story* e foi indicada 15 vezes para o mesmo prêmio. Sua grande elegância e obsessiva atenção a detalhes revelaram-na uma grande profissional igualmente segura em figurinos contemporâneos e de época.

¹⁹ Esse artista iniciou sua carreira no cinema como diretor musical/regente em 1929. Kay foi um dos grandes orquestradores americanos, compositor, letrista e atuou também como ator.

²⁰ Muitos estrangeiros vieram ao Brasil para assistir aos espetáculos chamados de "Hora da Independência", onde o compositor regia milhares de crianças cantando canções e hinos patrióticos. Um deles foi Nelson Rockefeller que chegou a dizer que essas realizações foram o máximo que já havia presenciado em sua vida (BARROS, 1965).

Entretanto, o ano de 1948 foi talvez o ano mais difícil da vida do compositor, sobretudo o segundo e terceiro trimestres. Villa-Lobos estava em meio à intensa dor física em decorrência de um câncer na bexiga. Segundo relato de Sebastião Vianna (2006), a doença havia sido diagnosticada no início de 1948, quando Villa-Lobos se encontrava em Paris. Os médicos franceses lhe recomendaram buscar cirurgia e tratamento nos Estados Unidos devido aos grandes avanços da Medicina naquele país. Mesmo assim, Villa-Lobos retornou para o Brasil.

Um dia em seu gabinete, juntamente com Sebastião Vianna e o compositor e amigo Lorenzo Fernandez, ele relatou o ocorrido em Paris e a impossibilidade de realizar a cirurgia face às suas condições financeiras. Lorenzo Fernandez prontificou-se juntamente com outros amigos para cotizar os custos. Segundo Mariz (1977), foi graças à renda de *Magdalena* e do auxílio do governo brasileiro que Villa-Lobos pôde custear seu tratamento médico nos Estados Unidos. Ele foi operado no *Memorial Hospital*, em Nova York, em 07 de julho de 1948 (NEW YORK STAR, 1948)²¹. De acordo com Eurico Nogueira França, os 11 últimos anos de vida de Villa-Lobos foram de uma atividade criativa intensa, pois o compositor "recebeu os benefícios da cirurgia devastadora que lhe levou até a bexiga, mas restituiu-lhe a vida". (FRANÇA, 1972, p. 81).

• O momento da Broadway

Villa-Lobos chega aos palcos da Broadway no ápice da "era de ouro" do teatro musical americano²², período este chamado de "*belle époque*" do teatro musical (LERNER, 1986, p. 153). Aparentemente, aquele período parecia o mais favorável possível para que Villa-Lobos apresentasse a sua *Magdalena* na Broadway. 1948 foi o ano em que a dupla Lerner e Loewe conseguiu finalmente criar um musical,

²¹ No leito desse hospital, Villa-Lobos compôs uma *Ave Maria* para coro misto a seis vozes, dedicada à Dona Arminda, que carinhosamente chamava de Mindinha (BARROS, 1965).

²² *The golden age* ou *golden era* foram "os anos dourados" do musical americano. Há diferentes opiniões a respeito de seu início e término, mas a maioria dos autores considera que esse período começou na década de 1920 e terminou no princípio da década de 1960.

Brigadoon, que demonstrasse o florescimento e o potencial de seu trabalho e de seus talentos. Lerner dá a sua visão da temporada de 1948-49²³:

[...] Aí começara uma mudança para longe das aspirações líricas dos cinco anos subseqüentes após *Oklahoma!*. O ballet começou a ser uma diversão ao invés de uma parte essencial do processo para se contar a história, a ênfase na história (*the book*) tornou-se mais forte e mais risadas começaram a ser ouvidas na terra do teatro. A razão para essa mudança crescente era mais sociológica e histórica do que teatral. A guerra havia acabado, levando consigo o apetite nostálgico; o lirismo mudou para a realidade, o presente não era mais sombrio para se enfrentar e o humorismo deu os braços ao sentimento (LERNER, 1968, p. 170).

Já Bordman (1992) esclarece sobre a diversidade e o alto nível das produções:

[...] a temporada de 1948-49 foi uma das melhores da história da Broadway e a razão do surgimento repentino de tantos *shows* de qualidade [...] a Broadway estava extremamente grata para questionamentos. O jornal *Variety*²⁴ listou somente 76 produções, a qualidade e diversidade da temporada fizeram desta a melhor desde os dias áureos da década de 1920 (BORDMAN, 1992, p. 562).

• O libreto

Magdalena é organizada em dois atos ambos com quatro cenas cada. Uma sinopse do enredo e sua articulação em cenas e atos será sucintamente apresentada.

No 1º ato, **cena 1**, os elementos essenciais da trama são apresentados. A história se passa em um povoado às margens do Rio Magdalena na selva colombiana, por volta de 1912. Padre Josef é um monge franciscano que trabalha com a evangelização da tradicionalmente violenta tribo indígena dos *Muzos*. Ele exerce grande influência no local juntamente com Maria, jovem recém-convertida e "*Jefa*" da tribo. Pedro é um jovem *Muzo* destemido, apreciador de uma boa briga e motorista do único ônibus da região e que, devido a sua profissão, tornou-se importante junto à comunidade. No entanto, a conversão de Maria e sua aliança com o Padre provoca atritos entre Pedro e Maria, que se amam e se conhecem desde a infância. Ao necessitar fazer uma viagem rio abaixo nas missões, o Padre pede a Maria que tome conta da

²³ O início da temporada teatral na Broadway era em junho.

²⁴ Principal fonte de notícias do mundo do entretenimento da época.

capela e da *Madonna* durante sua ausência. Nesse mesmo tempo, em uma das minas de esmeraldas do General Carabaña, também dono das terras e vivendo em Paris, os *Muzos* trabalham. Revoltados por serem enganados e ameaçados pelos capatazes, eles decidem parar de trabalhar. Major Blanco, ajudante militar do general e administrador de sua fazenda, decide ir a Paris a fim de relatar ao General a situação corrente. Apesar das suas desavenças, Pedro e Maria possuem um desejo comum: desagrar os *Muzos* das violências originadas pela ausência do patrão. No entanto, eles gostariam de realizar seus desejos de modo frontalmente opostos: Pedro, o destemido preferiria o uso da força, enquanto Maria se inclinaria pelo convencimento através do princípio cristão de amor fraternal.

A **cena 2** se passa em Paris onde o General vive desfrutando da atmosfera, dos prazeres e dos pratos sofisticados e saborosos de sua amante francesa, Teresa, proprietária do *Little Black Mouse Café*. Teresa confia em seus dotes culinários como uma arma poderosa para manter um homem em um relacionamento amoroso. Entre os freqüentadores do restaurante encontra-se Zoogie, astrólogo, vigarista e conselheiro de Teresa. Ao tomar conhecimento da greve, Carabaña decide retornar à Colômbia com Teresa. A princípio, ela não gosta da idéia de deixar Paris para ir para o meio da selva, mas acaba sendo convencida por Zoogie que, usando a astrologia como pretexto, lembra-lhe a importância das esmeraldas no seu futuro. Assim, após o General prometer dar-lhe um valioso colar de esmeraldas, ela decide acompanhá-lo e os dois partem.

A **cena 3** mostra a chegada do General e de Tereza à Colômbia. Eles são recebidos por Maria e pelos índios no porto do Rio Magdalena com uma celebração, onde a imagem da *Madonna* é carregada em procissão como símbolo de amor e respeito. No auge dessa cerimônia, Pedro chega zangado com o ônibus repleto de índios bêbados da tribo pagã dos *Chivors* e o festival termina em total caos. A **cena 4** se passa à noite, quando, aparentemente arrependido, Pedro surge e se desculpa com Maria iniciando um momento envolvente de paixão. Ao som de um sinal pré-combinado, os *Chivors* roubam a imagem a mando de Pedro.

A **cena 1 do 2º ato** se passa nessa mesma noite de lua cheia em uma clareira na

selva, em torno de uma árvore grande e antiga. Os *Muzos* dançam e cantam junto com os pássaros, que confundem o clarão da lua com o amanhecer. É o "cerimonial dos pássaros" e o "velho abandonado" canta uma invocação à lua. No ápice da dança, um grande grupo de *Muzos* chega, liderado por Pedro e Maria, juntando-se todos em uma canção de amor em que os pares apaixonados se declaram uns para os outros. Os dois contam aos *Muzos* sobre a intenção de se casarem, logo após o regresso do Padre. De repente, um menino grita por Maria e relata o desaparecimento da *Madonna*. Maria, percebendo ter sido enganada por Pedro, começa uma oração na qual pede perdão para ele e desabafa a sua tristeza. Nesse ínterim, o General Carabaña proíbe os *Muzos* de se reunir no vilarejo em grupos de mais de doze pessoas até que a greve termine. Com isso, Pedro e os *Muzos* decidem lutar pela sua liberdade.

As **cenar 2 e 3** se interligam. Nelas, o General resolve dar um baile em sua fazenda, comemorando a vinda de Teresa, que prepara um magnífico jantar *à la française*. A tensão se instala quando Teresa é informada que o General planeja se casar com Maria como uma maneira de resolver a crise provocada pela greve. Ela o ouve também dizer ter sido sua a ordem de explodir o ônibus de Pedro e que, como golpe final, pretendia dar o cobiçado colar de esmeraldas a Maria. Como vingança, Teresa elabora uma sucessão interminável de pratos sofisticados para o banquete. O General, que já sofria do coração, acaba tendo um ataque cardíaco em plena festa ao comer incessantemente.

A **cena 4** mostra Maria, abatida com o rumo dos últimos acontecimentos e voltando-se para sua fé. Ao voltar para o povoado, Padre Josef ouve com compaixão tudo o que ocorrera na sua ausência: o ônibus de Pedro explodido e afundado no rio, ele desaparecido e talvez morto. De repente, Pedro reaparece e Maria se alegra, crendo que aquilo era fruto de um milagre da *Madonna*. Contudo, Pedro não se mostra nem um pouco arrependido de seus atos como também não acredita ter sido salvo por milagre, mas sim pela sua própria força. Maria, sem esperanças, rompe definitivamente com Pedro e parte. Pedro se desespera e acaba finalmente se curvando ao poder da *Madonna* embrenhando-se na selva. Com o raiar do sol, ouve-se o canto dos *Muzos* trazendo suas oferendas e, subitamente, Pedro aparece

com a imagem da *Madonna* em seus braços. Com a imagem de volta ao santuário, Maria e Pedro se reconciliam e a paz volta a reinar no povoado.

• A estréia mundial

A estréia mundial de *Magdalena* aconteceu em 26 de julho de 1948 em Los Angeles, no *Philharmonic Auditorium*, onde ficou em cartaz durante três semanas, fechando com "chave de ouro" a temporada da *Los Angeles Civic Light Association*. Segundo Goldberg (1948), "o público era o mais brilhante que uma cidade habitada por celebridades poderia agrupar" (GOLDBERG, 1948).

Em São Francisco, a estréia foi em 16 de agosto, no *Curran Theatre*, onde permaneceu por mais quatro semanas antes de seguir para Nova York. Toda a companhia do espetáculo, do elenco à orquestra, era composta aproximadamente 90% por californianos²⁵. Nessa cidade, Hobart relata: "os cantores-atores utilizados em *Magdalena* são magníficos, sem falar do coro, que com suas vozes bem treinadas, souberam lidar com a música difícil de Villa Lobos" (HOBART, 1948).

As críticas da Califórnia foram entusiastas e *Magdalena* agradou tanto ao público quanto aos críticos da Califórnia que apostaram no sucesso do musical na Broadway. Patterson Greene, crítico de Los Angeles chegou até mesmo a dizer, que *Magdalena* sendo ou não um sucesso comercial em Nova York, sua música havia chegado para ficar: "era como um perfume forte com sua mistura sedutora de melodia, contraponto e instrumentação" (GREENE, 1948a).

• A estréia na Broadway

Na Broadway²⁶, *Magdalena* estreou no *Ziegfeld Theater* em 20 de setembro de

²⁵ Segundo *The New York Times*, a companhia consistia de 110 pessoas sendo que para levar as pessoas juntamente com o cenário e os figurinos foi necessário um trem especial de 12 vagões para a viagem até Nova York (THE NEW YORK TIMES, 12 set. 1948).

²⁶ Inversamente de como acontecia na costa leste, onde a estréia era em Boston, Philadelphia ou outra cidade antes de ir para Nova York, com *Magdalena* os *try-outs* foram na Califórnia.

1948. Como a publicidade havia sido grande, antes da estréia e durante todo tempo de preparação de sua montagem na Califórnia, a apresentação se tornou um acontecimento de importância fenomenal com o comparecimento de proeminentes personalidades da Broadway, de Hollywood, do mundo da música erudita e popular, da alta sociedade americana e brasileira, dos críticos de teatro e música, e de admiradores e amigos de Villa-Lobos de várias partes do mundo, inclusive do Brasil. A famosa atriz de Hollywood, Mary Pickford²⁷, ficou tão emocionada e deslumbrada com *Magdalena* na noite de estréia na Broadway que escreveu uma carta a Villa-Lobos, exaltando a obra e sua importância para o teatro americano e, em seguida, outra carta ao embaixador do Brasil nos Estados Unidos, Sr. Maurício Nabuco ressaltando a importância de Villa-Lobos para o Brasil e sua contribuição para o mundo das artes (BARROS, 1965)²⁸.

Segundo Wright e Forrest, Villa-Lobos não pôde assistir à estréia, mas antes do final da temporada compareceu a uma das performances, juntamente com Dona Arminda. O compositor ficou encantado com o elenco, a dança, a orquestra, a produção e abraçou a todos²⁹. Antes de voltar para o Brasil, Villa-Lobos deu a Wright e Forrest um presente, o *Guia Prático*: coleção folclórica de canções brasileiras com autógrafo e dedicatória para os dois letristas dizendo-lhes "aqui está o coração de Villa-Lobos" (WRIGHT; FORREST, s.d.). Segundo o jornal New York Daily News, *Magdalena* causou tal impacto entre os músicos que, a pedido de inúmeros regentes americanos, Villa-Lobos, antes de retornar ao Brasil, não só escreveu a versão *Duas Suites de Concerto de Magdalena*, com duração total de 31 minutos, para ambas serem apresentadas em concertos nos Estados Unidos³⁰ (NEW YORK DAILY NEWS, 1948), como também recebeu um convite para compor a música de outro musical (WASHINGTON POST, 1948).

²⁷ Mary Pickford foi a primeira "superstar" internacional do cinema e a primeira atriz a ser chamada "a namoradinha da América", embora fosse canadense.

²⁸ Uma cópia dessa segunda carta se encontra no ANEXO B.

²⁹ Chapman se referiu à companhia como "esplêndida" (CHAPMAN, 1948b) e a revista *Newsweek* declarou que a obra fora interpretada com perfeição por uma grande companhia. (NEWSWEEK, 1948).

³⁰ Essa nota em jornal também menciona que a partitura dessas duas suites seria editada na semana seguinte.

• O elenco original

Personagem	Descrição	Intérprete	Voz	Bailarinos
Maria	Jovem líder dos índios da tribo <i>Muzo</i>	Dorothy Sarnoff	Soprano	
Pedro	Jovem <i>muzo</i> , tipo agitador e motorista de ônibus	John Raitt	Barítono	
General Carabaña	um rico e corpulento proprietário da terra e das minas de esmeraldas	Hugo Haas	Barítono	
Teresa	<i>chef</i> famosa e proprietária do <i>Little Black Mouse Café</i> em Paris	Irra Petina	Mezzo-soprano	
Padre Josef	monge franciscano	Gerhard Pechner ³¹	Baixo-barítono	
Manuel	menino <i>Muzo</i> de 9 anos	Peter Fields	Voz não identificada	
Solis	menina <i>Muzo</i>	Melva Niles	Soprano	
Ramon	menino <i>Muzo</i>	Henry Reese	Barítono	
Major Blanco	Auxiliar militar do General	Ferdinand Hilt	Barítono	
Doctor Lopez	Médico e tipo politiqueiro	Carl Millefairee/ouJohnny Arthur (na Califórnia)	Tenor	
Danseuse	Dançarina do <i>Little Black Mouse Café</i>	Lorraine Miller		Bailarina
Chanteuse	cantora do <i>Little Black Mouse Café</i>	Betty Huff	Voz não identificada	
Zoggie	astrólogo vigarista e intermediário em negócios ilícitos	John Schickling	Barítono	
Cigarette Girl	vendedora de cigarros	Christine Matsios	Voz não identificada	
The Old One	o "velho abandonado" do Rio Magdalena	Gene Curtsinger	Tenor	
Chico	menino <i>Muzo</i> de 7 anos	Patrick Kirk	Soprano	
Juan	ajudante de cozinha da fazenda do General	Leonard Morganthaler	Voz não identificada	
Conchitta	cozinheira da fazenda	Betty Brusher	Voz não identificada	
Major Domo	Outro militar à serviço de Carabaña	Roy Raymond	Voz não identificada	
Bailadora	Bailarina principal na Valsa Espanhola	Marie Groscup		Bailarina
Bailador	Bailarino principal na Valsa Espanhola	Mat Mattox		Bailarino
Outros personagens	índios das tribos <i>Muzo</i> , <i>Chivor</i> ; os passageiros do ônibus; os funcionários e convidados do <i>Little Black Mouse Café</i> ; os convidados da fazenda do General; soldados e serviços	Nomes dos artistas não identificados.	Vozes não identificadas	

Fonte: CHAPMAN, 1948b.

³¹ Pechner era um renomado baixo do MET.

• A polêmica: o libreto

O público e os críticos novaiorquinos ficaram divididos em seu julgamento em relação a *Magdalena*. A questão principal geradora de tão grande polêmica em torno do musical foi a sua história. Esta fugia da tradição do teatro musical americano, era algo inusitado. Para a maioria dos críticos de teatro, uma história de amor entre uma jovem recém-convertida ao cristianismo e um motorista de ônibus rebelde e contrário aos princípios cristãos de amor fraternal para solucionar as desavenças entre seu povo era algo inconcebível. Garland (1948b), que foi bastante favorável ao musical, expressa sua incompreensão entre os dois tipos de amor representados por John Raitt (Pedro) e Dorothy Sarnoff (Maria). Um profano e outro sacro, para os quais havia um par de símbolos para a sua adoração: o dele o seu ônibus (*his gasolina*) e o dela a sua *Madona*. Outro crítico, Brooks Atkinson, se refere à história de *Magdalena* como ininteligível (MORDDEN, 1999, p. 246).

No entanto, houve críticos de teatro que perceberam que havia novidade na história, e até mesmo uma certa ingenuidade, (MORTON, 1948) e que existia uma riqueza muito mais significativa do que se poderia perceber na superfície de sua apresentação melodramática (HAWKINS, 1948a). Como vimos anteriormente no Capítulo anterior, a história (*the book*) havia se tornado o foco principal, ou melhor, a força motriz do musical na década de 1940 e vários críticos de teatro expuseram acidamente qualidades negativas do texto de *Magdalena*. Lerner (1986, p. 163) esclarece que os musicais na segunda metade da década de 1940 com boa música, mas com texto fraco não conseguiam sobreviver.

Essa divisão entre os críticos de teatro em relação a *Magdalena* foi também descrita no jornal *Variety*, relatando a disputa entre os radialistas que se posicionavam contra ou a favor do musical: "fizeram do *show* uma briga pessoal, fazendo discursos durante quatro dias seguidos no rádio a seu favor" (VARIETY, 1948). A questão do texto gerou tanta polêmica na época, que George Jean Nathan, considerado por muitos como o maior crítico de teatro da sua geração³², escreveu todo um arrazoado sobre o excesso na atitude crítica em relação aos textos dos musicais da época:

³² CONNOLLY, Thomas F. (www.arts.cornell.edu/english/nathan/bio.html).

"[...] O homem que vai a uma apresentação musical, sendo esta uma comédia musical ou opereta, principalmente por causa da sua história, é como alguém que sai com uma garota bonita somente para ouvi-la falar". (NATHAN, 1948).

• A polêmica: a música

Apesar de todo esse tumulto em torno do texto e das diferentes opiniões sobre o espetáculo em si, os mais renomados críticos de teatro de Nova York reconheceram o valor da música de Villa-Lobos, mesmo esta fugindo do "padrão" dos musicais da época sem proporcionar melodias mais fáceis de serem assimiladas pelo público de teatro (*catchy tunes*)³³. No entanto, Nathan (1948) comenta:

[...] Mas para aqueles cuja instrução tenha ido um pouco além de *Count Basie*, da canção comum e a parada de sucessos do rádio, os experimentos do brasileiro em cor, ritmo, harmonia, modulação e instrumentação são fascinantes e trazem grande alívio das canções populares, que simultaneamente inspiram em algumas pessoas o bater dos pés e em seus vizinhos o balançar da cabeça.

Os críticos musicais mais importantes teceram comentários sobre a superioridade da música em relação ao texto. Louis Biancolli, mesmo reconhecendo Villa-Lobos como um constante inovador, afirmou que o compositor havia se superado mostrando aos mestres veteranos da música ligeira alguns truques do jogo. Para ele, parecia que Villa-Lobos havia escrito *musical comedies* durante toda a sua vida (BIANCOLLI, 1948).

Trinta e nove anos mais tarde, outro crítico declararia que o compositor poderia sim fazer *catchy tunes* ou uma valsa brincalhona e alegre quando ele queria; no entanto, Villa-Lobos era muito mais do que um simples melodista. Esse mesmo autor referindo-se ao polêmico texto, finaliza o assunto da seguinte maneira: "[...] Mas em uma última análise, com uma música como a de Villa-Lobos, quem se importa?

³³ Um dos críticos favoráveis a *Magdalena*, disse que pairava a dúvida se o público "correria" para assistir o musical, pois devido a sua modernidade, a música nunca se encaixaria nas *juke-boxes* (máquinas onde se colocavam as moedas para se ouvir canções). As *juke-boxes* eram importantes na época para a divulgação de um musical e indispensáveis na venda de ingressos (COLEMAN, 1948).

Textos e letras podem ser retrabalhados por simples mortais: música como essa vem dos deuses". (KATZ, 1987).

A música era realmente original, pois havia exotismo, novidade, riqueza harmônica e rítmica, a orquestração extremamente bem elaborada era exuberante³⁴ e incomum³⁵, sem falar no fato de que fora feita pelo próprio Villa-Lobos, o que causou surpresa em muitos, já que, por via de regra, os compositores de teatro não sabiam fazer a orquestração das suas obras³⁶. Enfim, era uma partitura ousada, moderna e sofisticada, algo até então nunca ouvido na Broadway. Richard Rodgers, que juntamente com Oscar Hammerstein formava a dupla de produtores de maior sucesso na Broadway no final daquela década, se expressou da seguinte maneira ao assistir *Magdalena*: "é a partitura musical mais importante desde *Porgy and Bess*" (ANGARANO, 1987).

• A polêmica: a produção

Apesar de ter sido considerada uma produção luxuosa, opulenta³⁷ e para alguns críticos antiquada, *Magdalena* introduziu aspectos inovadores e originais com sua música, com suas danças³⁸ e coreografia (as quais, intencionalmente, fugiam do

³⁴ Olivier Messiaen o considerava o maior orquestrador do século XX. (CHAVES JUNIOR, 1973, p. 43).

³⁵ A orquestra era composta de 38 instrumentos, incluindo 16 instrumentos brasileiros de percussão (TIME, September 27, 1948). O compositor fez bastante uso da percussão. Os americanos nunca haviam visto instrumentos percussivos como o chocalho de metal, o reco-reco, o pio e a matraca. Um jornal hispânico de Nova York chegou a comentar que Villa-Lobos havia trazido para os EUA 16 instrumentos musicais indígenas, utilizados pela primeira vez em uma orquestra americana, instrumentos estes, que produziam efeitos musicais jamais ouvidos naquele país (LA PRENSA, 21/09/48). Também, segundo relato de Sebastião Vianna, Villa-Lobos lhe contou ter preferido utilizar a trompa, ao contrário da ênfase que os americanos normalmente davam ao trombone (VIANNA, 2005). Na orquestração constam 3 trompas e somente 1 trombone.

³⁶ A exceção eram os compositores de opereta do início do século XX: Herbert, Friml e Romberg com sólida base musical e posteriormente Kurt Weil e Leonard Bernstein.

³⁷ Para essa época pós-guerra, o alto custo do musical deve ter sido provavelmente um choque para muitos (COLEMAN, 1948).

³⁸ Chapman relata na sua crítica: [...] "Havia 29 ou 30 números musicais e de dança, isso sem contar os números entre os esquetes. Algumas delas são formas de dança reconhecíveis e que serão facilmente assimiladas pelo rádio, o resto é simplesmente fascinante." (CHAPMAN, 1948b).

estereótipo do ballet e do *chorus line* tradicional), com a riqueza dos cenários³⁹ e com o figurino espetacular de Sharaff⁴⁰. O espetáculo fez um crítico lembrar saudosamente os memoráveis dias de Ziegfeld (CHAPMAN, 1948a). Nathan se expressou da seguinte maneira:

[...] os pródigos cenários e o figurino de Sharaff respectivamente, não só massageiam os olhos, mas igualmente proporcionam um afortunado alívio dos retalhos pobres de pano e dos papelões lisos, que agridem a visão em tantos *shows* atualmente (Nathan, 1948).

Hawkins, por sua vez, comentou que "*Magdalena* era luxuosa o bastante para por um fim às conversas nostálgicas sobre os velhos tempos de deleite no teatro" (HAWKINS, 1948a).

• A polêmica: um musical fora do padrão

A revista *Life* (1948) relatou que os críticos naquela temporada haviam concordado até então no valor de entretenimento de apenas um espetáculo: *Edward, My Son*. Entretanto, em pelo menos mais três, dentre os quais, dois eram musicais, *Love Life* e *Magdalena*, eles encontraram intenção e ingredientes altamente louváveis. Todos esses *shows* indicavam que a Broadway estava caminhando em direção ao rompimento com um teatro estereotipado⁴¹ mesmo sem ser ainda completamente bem sucedida (LIFE, 1948). Chapman (1948) se referiu a *Magdalena* como um espetáculo cheio de imaginação que escapava a qualquer dos padrões habituais (CHAPMAN, 1948b).

Quanto ao gênero do espetáculo, ninguém chegou a um consenso comum.

³⁹ "Havia 9 cenários (*settings*) e cada um tirava mais o fôlego do que o outro" (SOANES, 1948).

⁴⁰ A genialidade de Sharaff em relação a cor foi brilhantemente projetada obtendo o mais surpreendente efeito na cena do festival, onde centenas de tonalidades da cor coral foram combinadas e, no cerimonial, a folhagem verde contrastava com o escarlate (HAWKINS, 1948a).

⁴¹ Um outro exemplo disso tratava-se de *Summer and Smoke*, uma peça de Tennessee Williams.

Magdalena foi chamada de *musical*, *musical play*, *musical comedy*⁴², *operetta*, *grand opera*, *light opera*, *musical extravaganza*, *romance*, *folk opera*, *folk operetta*, "o *Oklahoma!* brasileiro"⁴³. Quarenta anos mais tarde, Wright e Forrest, seus autores, a chamaram de "*Latin American folk musical*." O próprio compositor denominou a obra de "aventura musical", tornando ainda mais complexa a definição do gênero.

Segundo o nosso entendimento, *Magdalena* era mesmo um *musical*⁴⁴; no entanto, não era um musical tradicional devido às inovações que trazia principalmente na música, extremamente moderna para a época. Na dança e na coreografia o mesmo aconteceu, pois Jack Cole foi também um grande inovador e todo o seu conhecimento em danças étnicas latinas foi usado na criação de danças primitivas e modernas, bastante diferentes da dança tradicional da comédia musical e dos clichês do ballet clássico. Assim, a coreografia de Cole se colocou em perfeita sintonia com a música de Villa-Lobos.

Já em outros aspectos, a história de *Magdalena* entrava no terreno da opereta: "um mundo faz-de-conta ou uma ambientação exótica", típica do gênero (Ewen, 1968, p. 1). Até o termo *musical extravaganza*, naquela época, foi corretamente empregado para descrever o espetáculo, já que fora uma superprodução com efeitos espetaculares, como por exemplo: a entrada e movimentação de um autêntico ônibus do início do século no palco (WRIGHT; FORREST, 1948, s.d.). Alguns críticos também mencionaram que o espetáculo lembrava saudosamente os memoráveis dias de Ziegfeld e suas superproduções (CHAPMAN, 1948a), enquanto outros consideraram esse tipo de montagem como antiquada e como um retrocesso ao passado (ATKINSON, 1948).

⁴² Que tenhamos conhecimento, Guérios é o único autor brasileiro a citar a obra como uma comédia musical (GUÉRIOS, 2003, p. 199).

⁴³ BIANCOLLI, 1948.

⁴⁴ Segundo John Lahr, crítico de teatro, o termo *musical comedy* originalmente empregado para designar um musical acabou com os *shows* de Rodgers e Hammerstein. A palavra *comedy* foi retirada, passando a ser então chamado somente de *the musical*. (Broadway: The American Musical. "*WWII / Oklahoma!*" episode 4, disc 2, 2004, PBS). No entanto, pudemos constatar que críticas da época ainda empregavam os termos *musical comedy* e *musical play*.

• Números favoritos⁴⁵

A obra foi dividida em 2 atos e 9 cenas⁴⁶. A proibição da gravação da obra naquele outono e sua divulgação pelo rádio e toda a polêmica causada pela imprensa na época prejudicaram profundamente a repercussão e o destino da obra: *Magdalena* não teve *hits* (canções de sucesso). A exceção talvez, seja o número "*The Broken Pianolita*", que "roubava a cena" no *show*, mas este se constituía em uma canção e ao mesmo tempo uma dança.

No entanto, algumas das canções aqui selecionadas foram criadas com essa finalidade e citadas pela imprensa como tal (TAUBMAN, 1948). O critério adotado para a escolha das canções, aqui apresentadas, está relacionado com as críticas da época que puderam esclarecer a repercussão dos *números* durante a curta temporada de *Magdalena*.

Um crítico não identificado do jornal New York Herald-Tribune no seu artigo '*Magdalena*', disse que: "embora a partitura fosse rica e luxuosa, somente alguns números abririam caminho junto a *juke-boxes* ou a *band-stands*: "*Food for Thought*", "*My Bus and I*", "*Bon Soir, Paris*" (considerada por ele uma balada) e "*The Singing Tree*", que eram as únicas canções que teriam apelo popular (NEW YORK HERALD-TRIBUNE, 1948).

Outro critério adotado para a presente seleção refere-se à importância das canções e sua relação com o espetáculo em si, como: "*The Seed of God*", que inicia e termina o musical, além de sua importância no contexto religioso da história; "*The Emerald*", a canção de amor dos protagonistas Pedro e Maria, também reprisada no final do 2º ato; "*Lost*", pela dramaticidade e originalidade causada pelo monólogo enraivecido de Pedro durante a oração de Maria. Já como terceiro ponto de seleção, "*Pièce de Resistance*" foi escolhida pela sua característica trágica, mais típica de uma ópera tradicional e ao mesmo tempo dramaticamente original. Em "*The Spanish*

⁴⁵ No ANEXO E constam trechos musicais das três canções da personagem Teresa.

⁴⁶ Na revisão da obra feita em 1979, constam somente 8 cenas. No entanto, Soanes (1948) relata em sua crítica a existência de 9 *settings*, o que nos leva a concluir que havia mais uma cena que foi cortada na última revisão do texto.

Waltz", o compositor emprega alguns dos mesmos temas de "*Pièce de Resistance*", originados de suas *Impressões Seresteiras* para piano (*Ciclo Brasileiro*, nº 3). O quarto critério adotado foi a utilização de temas originados no folclore brasileiro, fato esse que chamou significativa atenção na época sendo motivo de comentários em quase todas as críticas sobre a música do compositor brasileiro.

1. *The Seed of God* (A Semente de Deus)

O primeiro número da obra, "*The Jungle Chapel*", constitui-se de três canções: "*Women's Weaving*", "*Peteca*" e "*The Seed of God*". Em "*The Seed of God*", o compositor utilizou o tema do *Coral*, o *Canto do Sertão* da *Bachiana Brasileira* n. 4. A canção se inicia com um sino⁴⁷ que simboliza o Padre Josef chamando os fiéis para um momento de adoração no santuário. Segundo o nosso entender, o compositor aproveitou esse tema devido à sua sonoridade religiosa e solene, combinando perfeitamente com o contexto da canção e da cena. As dissonâncias presentes na peça n. 3 da *Bachiana Brasileira* n. 4 são aqui suavizadas apesar de Villa-Lobos manter o mesmo registro, tonalidade e tessitura do *Coral* em *The Seed of God*. O tema se inicia com solo do Padre Josef, que é acompanhado pelos *Muzos* que ali estão em um hino sacro.

"*The Seed of God*" é repetida, em versão mais grandiosa, finalizando o 2º ato. O discurso musical aqui adquire uma característica mais imponente em que o uso dos graves por Villa-Lobos, até o final da peça, faz com que seja recriada uma sonoridade organística. A melodia é outra vez parte solo do Padre Josef com texto mais ampliado, tendo também a participação de outros solistas e do coro. Ao mesmo tempo, Maria e Pedro fazem um contracanto com texto diferente assim como Solis e as crianças louvando a Deus. Esse é o primeiro momento em que se faz menção a Jesus Cristo no texto⁴⁸. No meio dessa cena, Pedro aparece trazendo a *Madonna* em seus braços e a recoloca no santuário. Todos festejam, cantando louvores a Deus, enquanto Maria, perplexa se dirige para junto dele.

⁴⁷ É a nota repetida, si bemol, que o compositor usa como um sino. No final do 2º ato, quando o tema retorna, Villa-Lobos usa *large chimes* (sinos grandes).

⁴⁸ "Jesus, The Savior, washes all of our sins in His blood!"

2. *My Bus and I* (Meu ônibus e eu)

Essa canção é um tema original de Villa-Lobos composto especificamente para o espetáculo. É uma música típica do teatro de variedades, uma canção alegre e solo de Pedro falando sobre o seu "querido ônibus". Na canção, Pedro é acompanhado pelo canto das crianças e dos passageiros do ônibus, que reclamam do atraso deste e da má direção do motorista. A cena mostra a entrada de Pedro no palco com seu "gasolina" fumegante e barulhento tendo uma recepção extravagante pelo povo do vilarejo e trazendo consigo alguns americanos, vestidos como tal, e alguns índios bêbados da tribo dos *Chivors*. A canção foi considerada por Greene como uma das favoritas, com possibilidades de se tornar um sucesso (GREENE, 1948b) e Carroll a inseriu entre um dos notáveis números de *Magdalena* (CARROLL, 1948).

3. *The Emerald* (A esmeralda)

"*The Emerald*" é a canção de amor de Pedro e Maria, um dueto. A pedra, símbolo do amor entre os dois, representa também um tempo de paz e união entre eles. Antes do tema principal da canção, os dois fazem um tipo de ritual de amor envolvendo a pedra. Diferentemente das canções de amor típicas da Broadway, Villa-Lobos fez uma canção de grande dificuldade vocal tanto para a soprano (Maria) quanto para o barítono (Pedro). O tema é original do compositor, também escrito especialmente para a ocasião. Nesse número, Pedro tira do bolso uma grande esmeralda enrolada em um pano branco e a mostra a Maria, lembrando um episódio dos dois em busca da pedra em uma mina.

O tema principal de "*The Emerald*" é reprisado no final do 2º ato (cena 4), momento em que Maria se mostra desolada com o desaparecimento de Pedro. Ela tira a esmeralda, presente de Pedro embrulhada em sua roupa, olha para a pedra e começa a cantar lembrando-se dele. De repente, Pedro reaparece ferido e ela corre para os seus braços aos prantos. Há um diálogo entre os dois enquanto o tema da canção é executado pela orquestra.

Maria quer que a *Madonna* volte para o seu lugar e pensa que é preciso agradecê-la por ter salvo a vida de Pedro, mas este se recusa não acreditando que tenha sido poupado por ato milagroso. Maria, reconhecendo que nada havia mudado, rompe definitivamente com Pedro que, desesperado chama por ela. Indeciso, ele se lembra da profecia da esmeralda e canta:

*Black night,
Black night will fall upon the stone and on the earth!"*⁴⁹

Temendo perder seu amor para sempre, Pedro continua:

*Oh, my loved one,
This shall not be! No! No! No!
For I was yours from creation till now!"*⁵⁰

Ele se vira para o santuário vazio curvando-se lentamente como expressão de sua rendição a *Madonna*. Segundo Taubman (1948), essa canção era "uma canção de amor com uma melodia de beleza melancólica, que evitava os clichês dos teatros da Broadway."

4. Food for Thought (Alimento para a Mente)

Essa cena se passa no *Little Black Mouse Café* em Paris. O texto é muito espirituoso, há muita aliteração, rima, e o compositor manteve células rítmicas semelhantes. Aqui houve uma união muito bem sucedida entre texto e música. A idéia principal do texto é de como a culinária nas mãos de uma mulher pode ser importante para prender um homem em um relacionamento amoroso. O compositor teve a intenção clara de que a solista se sobressaísse mais do que a orquestra, que assume a função de acompanhadora. Na partitura, tem a indicação de que "Teresa faz a sua grande entrada" no momento dessa canção e no libreto consta que a personagem "faz a sua entrada extravagante com palmas rítmicas do *flamenco*".

⁴⁹ "A escuridão da noite cairá sobre a pedra e sobre a terra!".

⁵⁰ "Oh, meu amor,
Isso não pode ser! Não! Não! Não!
Pois eu era teu desde a criação" .

Nessa cena, Teresa está fazendo seus *crêpes suzettes* enquanto canta. "*Food for Thought*" foi um *tour de force* para Petina, um número importante que, além de mostrar sua excelente voz, deu também vazão ao lado cômico da atriz. Para essa canção, Villa-Lobos utilizou um tema popular datado de 1895, intitulado "*Vida Formosa*"⁵¹, que o compositor transformou acrescentando novos elementos obtendo uma linha melódica bastante trabalhada.

Villa-Lobos faz muito uso da tuba que, juntamente, com o contrabaixo se sobressai na orquestra. Tanto Taubman (1948) quanto Hawkins (1948a) elogiaram essa canção. O primeiro apontava o lado do humor e da inteligência e o segundo a considerava um *show stopper*⁵².

5. *Bon Soir, Paris* (Boa noite, Paris)

Nessa valsa de tom melancólico, Teresa está se despedindo de Paris e do seu restaurante. Villa-Lobos empregou como tema principal, o tema da *Valsa da Dor* (1932).⁵³ A introdução é feita por um solo de clarineta e a orquestra, enquanto Teresa expressa a despedida e as saudades de Paris e de seu *Café*. Após essa

⁵¹ Com esse tema Villa-Lobos fez uma versão para o *Guia Prático*, outra versão em *Modinhas e Canções*, e a utilizou na 1ª peça da suite *Saudade da Juventude* para orquestra. A suite constitui-se de 10 peças sobre temas folclóricos: 1ª *Vida Formosa*, 2ª *Oh! Ciranda, Cirandinha*, 3ª *A Gatinha Parda*, 4ª *Ó Sim!*, 5ª *Manda Tiro, Tiro, Lá*, 6ª *Condessa*, 7ª *Nessa Rua*, 8ª *A Cotia*, 9ª *Na Corda da Viola*, 10ª *De Flor em Flor*. Sobre essa suíte, para a grande maioria hoje desconhecida, Sebastião Vianna comenta um episódio curioso: "Villa-Lobos tinha um luxo danado com essa suíte. Eu me lembro muito bem desse dia, pois na época eu trabalhava com ele. O maestro havia mandado fazer uma encadernação bonita da partitura e tinha o maior cuidado com essa música. Então eu lhe perguntei: 'Maestro, por que o Sr. gosta tanto assim dessa suíte?' E ele respondeu: 'Porque ela é muito boa! A suíte é boa, por isso'. Intrigado com o fato (pois eu não achava que aquela obra tinha tanto valor assim) perguntei a Adhemar Nóbrega o porquê daquilo e Adhemar me respondeu: 'Você não sabe que a gente tem mais carinho com os filhos aleijados?' Adhemar também não considerava essa uma obra expressiva do compositor. O folclore brasileiro, 'a música do povo' tinha realmente muito valor para Villa-Lobos. Fiz uma cópia dessa suíte e quando vim trabalhar em Belo Horizonte levei-a em concertos diversas vezes com a Orquestra Sinfônica da Polícia Militar de Minas Gerais a partir de 1957" (BH, 30 nov. 2006).

⁵² A expressão *hit-parade* era usada para canções de sucesso no rádio. A expressão *show stopper* era uma expressão mais abrangente, incluindo o número ou *act* em si e era empregada para números inusitados, algo que "roubava a cena" do *show*.

⁵³ Villa-Lobos não gostava dessa valsa e disse um dia a Sebastião Vianna que "era música para boi dormir!". A obra só foi editada em 1973, bem após a morte do compositor. Apesar disso, ela permanece como uma de suas obras preferidas entre pianistas e apreciadores de sua música.

introdução, o compositor retoma o tema em outra tonalidade quando a canção realmente se inicia. Esse é um grande solo da personagem Teresa, onde a cantora tem oportunidade para mostrar a beleza e expressividade de sua voz. Teresa é acompanhada na canção pelos convidados e funcionários do restaurante, juntamente com Carabaña, Major Blanco e Zoogie. Biancolli (1948) classificou *Bon Soir, Paris* como uma *chanson parisienne* e Greene (1948a) a descreveu como "luxuosa".

6. *Magdalena e The Broken Pianolita*⁵⁴ (A Pianolita Quebrada)

O tema da canção *Magdalena* é folclórico, um canto dos mestiços do Rio São Francisco na Bahia⁵⁵. Apesar do compositor ter se mantido totalmente fiel à melodia, vários elementos foram adicionados a esse tema, calmo e lânguido, cujo texto curto e simples fala sobre o Rio Magdalena.

A cena se passa em uma tarde quente e abafada, na varanda de um hotel em ruínas no porto do Magdalena onde um grupo de *Muzos* se abana languidamente. Há aí uma velha e desconjuntada pianola. Um velho pega o violão e começa a cantar, acompanhado pelo canto dos *Muzos* à sua volta. De repente, Pedro chega trazendo uma garrafa de cerveja e comenta que aquela era uma boa canção, mas sem vida. Em seguida, ele coloca uma moeda na pianola e o instrumento começa a funcionar hesitantemente com seus sons ásperos pontuando a canção do velho. A cada uma de suas explosões sonoras, outros jovens *Muzos* reagem dançando, atraídos pela promessa rítmica do instrumento. Pedro batendo com sua garrafa faz com que a *pianolita* toque com força total. Encorajados, os *Muzos* retomam sua dança excitante e pagã interrompendo o canto do velho, apesar das várias recaídas da pianola. No auge da dança, o instrumento pára completamente com um som estridente. Com um sorriso de satisfação, o velho reinicia sua canção. Os dançarinos chutam e batem na *pianolita* tentando fazer com que ela volte a funcionar; o instrumento

⁵⁴ O número é dividido em A e B; em B, a dança começa. O número foi freqüentemente referido como *The Broken Pianolita*, mas as duas partes são interligadas sem nenhuma interrupção.

⁵⁵ A melodia e a letra foram recolhidas por Sodré Vianna. Villa-Lobos empregou ambas em "Remeiro de S. Francisco" no primeiro álbum das *Modinhas e Canções*.

recomeça a soar e a dança chega a um estado de frenesi. Impelidos pelo ritmo, outros *Muzos*, que não participavam da dança, começam um canto monótono e pulsante. Quase no final da cena, a *pianolita* ressoa novamente com um estrondo. O velho sem demonstrar nenhuma perturbação, assim como o próprio Rio Magdalena, retoma calmamente a sua melodia. Os dançarinos desgostosos começam a sair. De repente, a *pianolita* solta um último ruído e tudo pára por completo (libreto de *Magdalena*, 1º ato, cena 3, p. 37-38).

A orquestração de *Magdalena* sugere a ondulação e o movimento do rio, com a utilização da harpa, dos sopros e a vocalização dos *Muzos*. O grande contraste ocorre na parte B, "*The Broken Pianolita*", quando a dança se inicia. O tema de "*Magdalena*" é repetido por um tenor em eco ao canto do velho, que continua a sua canção, junto com a pianola que, então, começa a tocar. Nessa nova seção instrumental, a rítmica é muito importante, pois a melodia principal - o canto do velho, é suplantada pela pianola e pela dança frenética dos índios. A percussão e o som metálico dos sopros são utilizados pelo compositor para causar esse efeito. No final, o canto percussivo e monótono dos *Muzos* cantores conduz a seção ao seu clímax até a pianola quebrar definitivamente. Essas duas seções formam uma perfeita união em que a parte cênica colabora esplendidamente nesse número original e inusitado para a época.

Dentre os inúmeros críticos de Nova York que comentaram sobre o espetáculo, a escolha foi praticamente unânime: "*The Broken Pianolita*" no 1º ato era um *show stopper* e o favorito da maioria. O número foi sensacional cênica e musicalmente. Taubman disse que aí se encontrava a pedra preciosa da música de *Magdalena*, pois Villa-Lobos contrasta e combina uma melodia sentimental cantada por um velho com a pulsação angular e estridente de uma velha pianola, que funciona irregularmente (TAUBMAN, 1948). Outro crítico referiu-se a esse número particularmente, dizendo que aqui, coreógrafo e compositor conseguiram atingir uma colaboração que ficaria registrada como um dos *highlights* da temporada teatral de 1948-49 (NEWSWEEK, 1948b). Hawkins comentou que o estilo pagão da dança de Jack Cole, com movimentos bruscos angulares eram extremamente apropriados e sua engenhosidade atingiu o ápice no número da pianolita (HAWKINS, 1948a)

enquanto Garland (1948a) enalteceu o número como um dos momentos mais eletrizantes e inesquecíveis do espetáculo. A novidade e o contraste foram também destacados por Biancolli (1948):

Como novidade irrestrita, poucos episódios musicais em temporadas recentes se destacam como o número da pianola quebrada no 1º ato. A engenhosidade aqui é de tirar o fôlego, os efeitos percussivos ampliados se misturando em grotesca fascinação com ritmos nativos brasileiros de dança, os *ritardandos* e suspensões nos proporcionam igualmente grande arte e muita diversão.

7. *The Singing Tree* (A Árvore do Canto)

Em *The Singing Tree* (ato 2, cena 1), a introdução da canção é um tipo de diálogo entre Solis e Ramon, dois jovens *Muzos*, que comentam sobre o fenômeno do intenso clarão da noite. É noite de lua cheia e eles, juntamente com outros *Muzos*, Pedro e Maria, estão em torno de uma árvore grande e antiga: a "Árvore do Canto". Ao confundir a intensidade do luar com a aurora, os pássaros ficam alvoroçados e começam a cantar. Assim como os pássaros, os pares de namorados se abraçam e se beijam, declarando o seu amor, juntando-se a Solis e Ramon em uma canção (o refrão).

A introdução dessa canção é original de Villa-Lobos, já o tema do refrão é derivado da melodia folclórica "A maré encheu", cuja melodia fácil de ser lembrada, talvez a tenha tornado mais acessível ao público de teatro. Wood Soanes de São Francisco, crítico totalmente favorável a obra, referiu-se a ela juntamente com *Food for Thought* como "as únicas concessões de Villa-Lobos ao proletariado" (SOANES, 1948).

8. *Lost* (Perdida)

*Lost*⁵⁶ é uma "oração cantada" onde Maria expressa sua dor, vergonha e solidão. Ao mesmo tempo em que ela canta, Pedro tem um monólogo em que ele desabafa seus

⁵⁶ *Lost* foi citada por Hawkins como um *show stopper* menos esperado, uma oração cantada por Sarnoff contrapondo-se a um monólogo violento falado (HAWKINS, 1948a).

sentimentos em relação à situação do seu povo, seu orgulho masculino e seu desejo de decidir a vida por si próprio. É um momento muito dramático e expressivo dos dois protagonistas juntos, onde a melodia lenta e expressiva se contrasta com o monólogo raivoso de Pedro.

A melodia tem uma dramaticidade enfatizada por melismas e ornamentos que o compositor lhe agrega. Embora a linha melódica não esteja em registro muito agudo, a impressão que se tem é de que a melodia paira no ar, assim como uma oração que se eleva aos céus, efeito esse acentuado pelo acompanhamento da harpa.

9. *Freedom* (Liberdade)

Freedom é a segunda canção-solo do personagem Pedro (as outras canções são duetos) e é importante no contexto da história. É um grito de liberdade e revolta contra a proibição do General aos Muzos de se reunirem seja qual fosse o motivo. Pedro decide agir para acabar com os abusos de Carabaña, juntamente com outros *Muzos*.

Villa-Lobos usou o tema folclórico de *Na Corda da Viola*⁵⁷, que, nessa nova versão, possibilitou a John Raitt mostrar sua extraordinária potência vocal além de sua capacidade dramática⁵⁸. O texto fala do valor da liberdade com Pedro convocando todos à luta e com o mote de que tudo na vida só tem sentido se ela existir. Na segunda parte da canção, o texto fala de amor. O compositor utiliza um motivo rítmico-melódico que combina com o texto monossilábico executado pelo coro, enquanto Pedro continua seu solo, desta vez mais calmo. O tema principal retorna, assim como o espírito de luta da canção, que termina novamente em clima irado e de revolta.

⁵⁷ Semelhante à versão do *Guia Prático* que contém as seções A e B.

⁵⁸ Hawkins escreveu: "se o volume musical produzido tão facilmente por ele (Raitt) não rachasse o teto do teatro *Ziegfeld*, certamente o levantaria algumas polegadas a cada performance." (HAWKINS, 1948a).

10. *A Spanish Waltz* (Uma Valsa Espanhola)

A Spanish Waltz é uma dança, executada pela orquestra na mudança da cena 2 para a 3 do 2º Ato. Essa mudança de cena apresenta os convidados de Teresa e do General participando da festa em sua fazenda. Essa é uma outra versão, assim como *Pièce de Resistance*, originada das *Impressões Seresteiras* para piano do compositor. Villa-Lobos foi imensamente feliz na realização dessa valsa, onde as castanholas, dentre outros elementos, lhe dão o toque espanhol. Essa magnífica versão para orquestra foi um dos pontos altos para os solos de Marie Groscup e Mat Mattox, bailarinos principais desse número.

11. *Pièce de Resistance*

Essa é a terceira e última canção da personagem Teresa. Nessa cena (cena 3), Teresa prepara um suntuoso banquete para Carabaña e seus convidados. Maria vai à fazenda falar com o General; Teresa ouve a conversa dos dois sobre o seu futuro casamento como uma possível solução que poria fim à greve e ao problema com os *Muzos*. Teresa vê o General recolocando o colar de esmeraldas no bolso, colar este oferecido a Maria mas, recusado naquele momento. Maria vai embora e Carabaña retorna para a festa e seus convidados.

Teresa aparece, sofisticada e charmosa, no entanto seu comportamento está mudado: há algo sinistro. Ela, ironicamente, congratula Carabaña pelo seu futuro casamento e ele, humilhando-a ainda mais, diz que "sem ele, ela ainda estaria nas ruas de Paris" e que aquele não era o momento para cenas dramáticas. Teresa, então, continua seu discurso e diz a Carabaña que a ocasião precisava ser celebrada com um delicioso jantar. Em seguida, ela ordena ao Major Domo e aos outros serviçais para trazer o banquete. No cardápio, uma entrada, uma sopa, um peixe, uma carne, uma salada e para o *grand finale*, algo que ela chama de sua *pièce de resistance*. Teresa canta então sua alegre, e ao mesmo tempo, diabólica canção.

Enquanto ela canta, os convidados, fora do palco, também o fazem. O General, extasiado com o banquete, come e implora por mais comida. De repente, ele parece ter um ataque súbito do coração e cai momentaneamente. Teresa tenta retirar o colar do seu bolso, mas Carabaña logo se recompõe e pede mais comida. Teresa ordena que o sirvam novamente, recomendando que o façam bem lentamente, enquanto ela continua a cantar. Os convidados entram valsando e Teresa força Carabaña a dançar com ela. No clímax da valsa, Carabaña tem um segundo ataque e, aí sim, morre sobre a mesa. Teresa puxa o valioso colar de seu bolso, segura-o firme e tem a sua última fala:

*That's right! You owe me nothing! And now am I only a woman of the Paris streets? Oh, no, my General! I am the woman who wears the Carabaña's emeralds!*⁵⁹

Ela retoma sua canção e a termina dizendo: "*I served the pièce de resistance: la mort! à la Teresa!*"⁶⁰ saindo rindo, triunfantemente, com o colar nas mãos.

Esse número com essa macabra e emocionante canção foi considerado "estupendo" por um crítico não identificado⁶¹ do jornal New York Herald-Tribune (NEW YORK HERALD-TRIBUNE, 1948). A idéia dos autores do texto, de planejarem a morte de Carabaña através da ingestão excessiva de comida foi e continuará sendo algo extremamente original. O mesmo crítico cita o número como o ponto culminante da noite, não só pela performance de Petina, mas também pela música de Villa-Lobos. A canção foi muito bem escrita pelo compositor e os letristas, a orquestração foi elaborada de tal maneira que a música conduz o ouvinte de momentos de puro lirismo até esse final sinistro e surpreendente. O impacto áudio-visual da cena na época deve ter sido certamente um dos momentos altos do espetáculo: todos os personagens em cena, Teresa cantando com intercalações de Carabaña, serviçais entrando e saindo do palco com bandejas, a morte fatal do General, enquanto os convidados valsam e cantarolam despreocupadamente, juntamente com o colorido

⁵⁹ *Tudo bem! Não lhe devo nada! Afinal, eu não sou somente uma mulher das ruas de Paris? Ah, não, meu General. Eu sou a mulher usando as esmeraldas de Carabaña!*

⁶⁰ Eu servi a *pièce de resistance*: a morte à la Teresa.

⁶¹ Talvez tenha sido escrita por Walter F. Kerr, um dos críticos de teatro mais importantes que trabalhava para o *New York Herald-Tribune*.

do cenário e do figurino de Sharaff.

• *Magdalena e o folclore*

Magdalena tem uma ligação muito grande com o folclore. Como já mencionado anteriormente, a obra foi chamada na época de "opereta folclórica" e posteriormente de *folk musical* por Wright e Forrest. No entanto, o termo "folclórico" não é suficiente para qualificar a obra, dado à sua complexidade. A nosso ver, o compositor não teve a intenção de fazer nada tipicamente folclórico. Essas ligações existentes com o folclore encontram eco apenas na utilização de temas folclóricos, onde o compositor explorou o exotismo, o que é bem diferente do folclore em si. Embora a história de *Magdalena* se passe na Colômbia (com exceção de uma cena em Paris), Villa-Lobos não escreveu música colombiana. Ao ouvirmos *Magdalena* podemos claramente ouvir e visualizar o Brasil: o Amazonas, o canto de nossos pássaros, o murmúrio de nossos rios, os ritmos brasileiros, enfim, cores distintas e marcantes de nosso país⁶². O fato do compositor ter utilizado temas folclóricos brasileiros durante a década de 1940, em uma obra de sua autoria feita especificamente para o teatro musical americano foi algo totalmente inusitado e exótico por si só, pois além da temática, Villa-Lobos foge dos esquemas formais já estabelecidos nos musicais⁶³. Essa era uma época na qual a idéia que os americanos faziam sobre o Brasil e a América do Sul era algo extremamente superficial e desconhecido além de provavelmente misterioso para a grande maioria. De certa forma, essa nossa observação parece ter eco na opinião de um crítico de teatro da época:

Vamos ser objetivos, "*Magdalena*" depende quase que inteiramente da sua reação à música de Heitor Villa-Lobos. Se como eu, vocês acharem a música dessa "aventura" de estilo próprio, repleta de entusiasmo, romance e às vezes com o exotismo das profundas selvas sul-americanas de nossa imaginação superficial, o novo ocupante do *Ziegfeld* é um musical em um milhão" (GARLAND, 1948b).

⁶² Coleman refere-se à música de *Magdalena* da seguinte maneira: "O compositor sul-americano despeja uma música rica e luxuriante como as grandes e irresistíveis ondas do Amazonas." (COLEMAN, 1948)

⁶³ A esse respeito ver no Capítulo 1 (p. 21) sobre a estrutura da canção americana ao se falar de George Cohan.

Ao longo de seu texto, Garland nos faz erroneamente entender que a história se passa no Brasil e não na Colômbia. Para Chapman, isso não passou despercebido e ele explicita claramente isso em sua crítica (CHAPMAN, 1948b).

• A greve do sindicato dos músicos

No outono de 1948, a greve do sindicato dos músicos foi novamente deflagrada, impedindo a gravação da obra e sua transmissão via rádio (as transmissões ao vivo pelas rádios eram permitidas). Nenhum *original cast album*⁶⁴ pode ser feito e, infelizmente, *Magdalena* foi vítima do que se chamou *Petrillo's Ban*⁶⁵ (a interdição de Petrillo). De acordo com Mordden (1999), na década de 1940, com a proliferação dos *cast albums*, um musical sem o seu, era o mesmo que um musical sem música, e, graças a Petrillo, *Magdalena* não pode ser gravada⁶⁶ (MORDDEN, 1999, p 245). Isso, por certo, impediu uma maior repercussão da obra em todo país, o que, possivelmente, pode ter contribuído para o seu esquecimento até 1987.

• O encerramento da temporada na Broadway

Magdalena ficou quase três meses em cartaz, exatamente 11 semanas. Segundo ANGARANO (1987), foram 88 respeitáveis performances. O alto investimento feito

⁶⁴ A expressão se refere à gravação idêntica como na noite de estréia na Broadway com os mesmos cantores, músicos, regente e números.

⁶⁵ A primeira interdição da transmissão havia começado em 1 de agosto de 1942. James C. Petrillo, presidente do sindicato dos músicos (Musician's Union), se ressentia do uso das gravações musicais divulgadas pelo rádio e as novas e populares *juke-boxes*, pelas quais seus sindicatos não recebiam direitos autorais. Petrillo exigiu uma compensação recusada pela indústria fonográfica provocando a interrupção de toda gravação profissional. Nenhum músico do sindicato poderia participar de qualquer gravação em qualquer lugar ou tempo. Alguns musicais conseguiram escapar dessa proibição, como foi o caso de *This Is The Army* por fazer parte do *War Effort*. Jack Klapp, agora na Decca, aproveitou essa brecha e fez a gravação. Em setembro de 1943, com o fenômeno *Oklahoma!* já acontecendo, a Decca assinou separadamente um acordo com o sindicato. Assim foi realizada a gravação de *Oklahoma!* por Klapp que, como ele havia previsto, teve sucesso tão fenomenal quanto o espetáculo, vendendo mais de um milhão de unidades. (MORDDEN, 1999, p. 239-240).

⁶⁶ Curiosamente, Barros (1965:16) relata um episódio, em que ele juntamente com outras pessoas, estavam juntos com o Maestro uma noite, onde Villa-Lobos escrevia e eles pintavam e todos ouviam *Magdalena*. Fica a pergunta: Que gravação seria esta?

no *show* exigiu que os ingressos fossem mais caros do que o normal. (WAHLS, 1948a). Forrest e Wright, na época do *revival concert*⁶⁷ em 1987, dão seu depoimento do custo de *Magdalena* que teria ficado por volta de US\$ 250.000 a US\$300.000 na época, tornando-se o musical mais caro já produzido até então (HOLDEN, 1987). No entanto, há várias versões a respeito dessas informações sobre custos pois, de acordo com Greene, o investimento foi de quase US\$ 400.000 (GREENE, 1948b).

• O esquecimento da obra e outras versões

Ainda no ano de 1948, Villa-Lobos apresentou a versão "*Duas Suites de Concerto para Canto, Coro e Orquestra de Magdalena*" no Festival Villa-Lobos no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 30 de dezembro, regida pelo próprio Villa-Lobos⁶⁸. Infelizmente, *Magdalena* caiu em total esquecimento durante 39 anos.

Segundo Wright e Forrest, em 1973, Andre Kostelanetz, admirador de longa data de Villa-Lobos e de *Magdalena*, preparou uma suite para orquestra da música de *Magdalena* para a *New York Philharmonic*. Essa "*Suite from Magdalena*"⁶⁹ foi um um dos atrativos da temporada de concertos de 1973, sendo repetida na temporada de 1978. Essa versão da obra foi gravada por Kostelanetz pela *Columbia Masterworks* e executada pelas principais orquestras sinfônicas dos Estados Unidos, sob sua batuta (WRIGHT; FORREST, 1988).

• A repercussão no Brasil

Ao contrário do pensamento do crítico novaiorquino John Chapman⁷⁰, a imprensa

⁶⁷ Concerto que retirou a obra do esquecimento. A palavra significa "reavivamento".

⁶⁸ Os cantores eram: Cristina Maristany, Ana Maria Fiúza, Roberto Galeno e Asdrubal Lima, juntamente como o Corpo Coral do Teatro Municipal do Rio de Janeiro.

⁶⁹ Ao que tudo indica, essa versão não parece ter sido a versão do compositor apresentada no Teatro Municipal e sim um arranjo feito por Kostelanetz.

⁷⁰ Chapman escreveu após a estréia do musical na Broadway: "Deve-se estar falando muitíssimo sobre o *show* no Brasil..." (CHAPMAN, 1948b).

brasileira ficou silenciosa, o que gerou um artigo de Gilberto Freyre na época, intitulado "*Silêncio em torno de Villa-Lobos*", onde dentre outras coisas, o autor sinaliza como um silêncio deliberado o fato de que, praticamente, nenhum jornal do país haver relatado aos brasileiros a última vitória do grande compositor brasileiro nos Estados Unidos com *Magdalena*. Freyre afirma que aquele triunfo não era somente de um único indivíduo, mas de um povo, de uma nação e de toda uma cultura (FREYRE, 1948, p.75).

• O "renascimento" e a gravação da obra

Em 1987, o empresário e regente Evans Haile propôs uma versão de concerto de *Magdalena*, a fim de celebrar o centenário do nascimento de Villa-Lobos. Haile conseguiu reunir um elenco de excepcionais artistas, dois dos quais eram vencedores do prêmio *Tony Awards*⁷¹ e os outros do mundo da ópera.⁷² Com a *Orchestra New England* (ONE), o coro *Connecticut Choral Artists* sob sua regência e com a direção do espetáculo de Dona D. Vaughn, essa versão concerto de *Magdalena* teve sua estréia no *New Haven's Palace Performing Arts Center* em 7 de novembro de 1987. Em Nova York, esse mesmo elenco pode contar com a presença de John Raitt⁷³, o Pedro da versão original, desta vez no papel do Padre Josef. No dia 23 do mesmo mês, *Magdalena* novamente brilhava em Nova York, desta vez no *Lincoln Center* no teatro *Alice Tully Hall*, com bilheteria esgotada (ZAKARIEN, 1987). O público emocionado manteve os artistas no palco com ovações contínuas (THEATERWEEK, 1987).

Na platéia entre ilustres convidados⁷⁴ se encontrava o produtor de gravação, Robert Sher, que, impressionado com a música, os artistas, a orquestra e o sucesso dessa

⁷¹ Judy Kaye no papel de Teresa e George Rose no do General.

⁷² Os outros eram Faith Esham do *New York City Opera* juntamente com Kevin Gray, Charles Damsel, Keith Curran, Charles Repole, Thomas Young e Simon Jones.

⁷³ Raitt tinha então 70 anos.

⁷⁴ Dentre estes se encontravam Alfred Drake (*Oklahoma!*, *Kiss Me Kate*.) e o famoso ator Jose Ferrer da Broadway e de Hollywood (THEATERWEEK, 1987).

versão concerto, decidiu que a obra e a performance deveriam ser preservadas. E assim, exatamente 40 anos após sua estréia, *Magdalena* foi finalmente gravada em 29 de janeiro de 1988. Para essa empreitada, várias pessoas deram o apoio necessário. Dentre elas, se encontravam Agnes de Mille, Frederick Loewe, Richard Rodgers e também Howard Taubman, que, em 1961, lembrou-se da obra e elogiou a música de Villa-Lobos no jornal *The New York Times*. (WRIGHT; FORREST, 1948, s.d.).

• A versão concerto no Brasil

Em 2003, uma versão brasileira em forma de concerto da obra foi feita em Manaus e apresentada no VII Festival de Ópera do Teatro Amazonas com a Amazonas Filarmônica, o Coral do Amazonas, a Companhia de Dança do Amazonas e o Coral Infantil do Centro Cultural Cláudio Santoro. Essa versão foi baseada na adaptação de Evans Haile (1987) e traduzida em português por Cláudio Botelho⁷⁵ e teve direção musical e regência de Ligia Amadio.

No entanto, essa montagem da obra não foi em sua íntegra, embora tenha tido direção cênica, ballet e figurino⁷⁶, e sim "uma adaptação da versão de Haile". O elenco também foi muito reduzido, como pudemos constatar. Mais uma vez, a divulgação do evento no Brasil foi pífia e o público brasileiro ainda continua desconhecendo essa obra. Por acaso em 2005, tomamos conhecimento do fato através da cantora Carol McDavit⁷⁷.

⁷⁵ Carioca e figura expoente na montagem e tradução de inúmeros musicais da Broadway no Brasil nos últimos anos.

⁷⁶ Maiores informações poderão ser obtidas no ANEXO C.

⁷⁷ Carol McDavit foi a primeira cantora no Brasil a cantar as *Six Featured Songs* de *Magdalena, A Musical Adventure*, uma versão concisa de 6 canções para canto e piano escrita pelo próprio Villa-Lobos. McDavit tem sido grande divulgadora da música brasileira, tanto no Brasil como nos Estados Unidos.

CAPÍTULO 3

O IMPACTO DA OBRA EM RELAÇÃO AOS CRÍTICOS DA ÉPOCA

Para demonstrar o impacto da obra no ano de 1948, buscamos críticas contemporâneas da imprensa americana. A receptividade da obra na época da sua encenação foi bastante diversa em relação à sua apresentação em Nova York e na costa oeste americana. Pudemos observar que, enquanto alguns aspectos considerados positivos para certas pessoas, esses mesmos foram negativos para outras. A visão e a opinião dos críticos e do público em ambas as partes do país sobre *Magdalena* revelam, de certa forma, influências de fatores externos de história e tradição: a Broadway tinha as suas tradições no que concernia o teatro musical, enquanto a Califórnia sofria a influência da proximidade de Hollywood e de seus *filmes musicais*.

A seleção das 18 críticas apresentadas no ANEXO A justifica-se primeiramente em função do material disponível que tivemos acesso. A maioria desses documentos era incompleta: faltavam palavras, frases, eram às vezes ilegíveis e os textos tinham interrupções freqüentes, o que tornou o processo extremamente difícil. As críticas da costa oeste (Califórnia) disponíveis e coletadas foram poucas se comparadas ao número de críticas da costa leste (Nova York). Assim, procuramos selecionar as críticas que fossem as mais completas como material de suporte desse trabalho. Após exaustiva análise desse *corpus* de críticas, elaboramos uma apreciação comparativa através da qual decidimos selecionar três dentre elas: uma positiva, uma negativa e uma mista, todas de Nova York, tendo em vista os objetivos e a dimensão desse trabalho.

A escolha dessas três críticas específicas se justifica primeiramente pela importância dos críticos e de seus respectivos jornais. Como a polêmica em torno do musical aconteceu em Nova York e não na Califórnia, onde a obra teve uma recepção calorosa tanto pela crítica quanto pelo público, optamos discutir sobre as críticas procedentes de Nova York. Outro fator a ser considerado na nossa seleção foi a escolha de críticas totalmente completas tendo em vista as dificuldades já expostas no

início desse capítulo. De não menos importância, outro fator levado em consideração é o relativo prestígio dos críticos de teatro e música escolhidos como também o de seus respectivos jornais e revistas. A influência desses críticos sobre o público, algo hoje difícil para a nossa compreensão, era enorme, sobretudo em Nova York onde os musicais, de uma certa maneira, faziam parte do inconsciente coletivo do povo americano (GRANT, 2004). Isto posto, uma tradução dos textos escolhidos serão apresentados sendo eles acompanhados de itemização dos aspectos referidos¹.

3.1 Crítica positiva

Uma das mais completas e positivas críticas é de William Hawkins, crítico de teatro, publicada em 21 de setembro de 1948 no New York World-Telegram: "*Comedy, Drama, Settings Superb*". Dela extraímos o que se segue:

- sobre o gênero:

Chamar *Magdalena* de um *show* extraordinário é pouco. É a coisa mais linda de se assistir que surgiu há muitas e muitas temporadas... Musicalmente é mais ópera do que opereta. Com isso, eu quero dizer que apesar de ter vários números rítmicos contagiantes, as melodias não parecem do tipo de se ficar cantarolando até que se esteja familiarizado com elas. Quando isso acontece então estas permanecem... Há uma riqueza na história desse novo musical e a sua narrativa tem mais significado do que se pode perceber na superfície da sua apresentação melodramática...

- sobre esmeraldas e paixões:

O enredo contrasta relacionamentos decadentes de um ausente proprietário de uma mina de esmeraldas com o comportamento livre e passional dos índios que cavam as suas pedras preciosas. Maria é a chefe desses *Muzos* no Rio Magdalena e ela faz com que haja uma greve que força o dono, Carabaña, a retornar para casa deixando sua vida luxuosa em Paris. O amor de Maria é Pedro, o motorista de ônibus que zomba dos seus suaves métodos cristãos. As circunstâncias fazem com que ela se comprometa em casamento com Carabaña, cuja amante parisiense consequentemente o mata de uma maneira implacável e um milagre traz Pedro de volta à comunidade. Uma análise real sobre a música de Villa-Lobos será deixada para o departamento musical. Basta dizer que é invariavelmente excitante

¹ Na tradução, a autora suprimiu partes do texto sem prejuízo de sua compreensão; os textos completos encontram-se no ANEXO A.

desde o sinuoso coro da abertura, passando pelo ritmo insinuoso e melindroso de "*Food for Thought*" e os surpreendentes conflitos da "*Pianolita*" até o arrepiante coral do final.

- sobre o elenco, números ou canções:

O elenco é excelente. Irra Petina é natural nesse papel confeccionado para a *expert* cozinheira, amante de Carabaña. A comicidade de Petina é praticada em excesso e com grandeza. Ela lê as suas falas com um efeito devastador e consegue uma gargalhada com um sorriso desdenhoso ou uma careta. Sua voz parece mais calorosa do que nunca. Seu treino em ópera grandiosa lhe é vantajoso através do que aparentemente é um assassinato estranho e lento, quando ela alimenta seu amante com deliciosa comida e bebida, sabendo que assim irá acabar com ele. A sua frívola "*Food for Thought*" é um verdadeiro *show stopper*.²

[...]

Outro número marcante e inesperado é a oração de Dorothy Sarnoff cantada e contraposta a um monólogo falado e violento. Em geral, a música da Srta. Sarnoff é a mais difícil da partitura. Como chefe dos índios ela oferece um perfil ideal de uma garota cujas convicções religiosas entram em conflito com sua paixão e sua descendência pagã...

John Raitt é o robusto motorista de ônibus que representa e canta muito mais à vontade e com humor do que anteriormente. Em um dos seus melhores números, "*Freedom*", se o volume musical que ele produz tão facilmente não levantar o teto do teatro *Ziegfeld*, certamente irá levantá-lo muitas polegadas à cada performance.

Hugo Haas é eminentemente um hábil comediante, com recursos suficientes para representar comédia comum com dignidade. Ele segue o caminho de Carabaña através de situações de "farsa" sem qualquer lapso em gosto e mantém seu próprio final apoplético com bastante sucesso.

- sobre figurinos, cenários e coreografia:

Como figurinista, Irene Sharaff é uma heroína no seu domínio. Sua genialidade nas cores é brilhantemente projetada aqui, causando o mais surpreendente efeito no festival onde ela mescla centenas de tons da cor coral, e, também no cerimonial, onde a folhagem verde contrasta com o escarlate...

A dança de Jack Cole, com movimentos bruscos angulares e seu estilo pagão é extremamente apropriada e sua engenhosidade atinge o ápice no número suspensivo da "*Pianolita*"...

Howard Bay conseguiu capturar o luxo de uma vegetação úmida em seus cenários e Jules Dassin habilmente diminui ou aumenta o fluir de *pageantry*³ através do *show*.

² Expressão já explicada anteriormente no Cap. II.

³ Um evento comemorativo em uma apresentação, em geral caracterizado por luxo.

- sobre a montagem:

Magdalena é uma produção suficientemente luxuosa para por fim às conversas nostálgicas sobre os velhos tempos de deleite no teatro. Com certeza, aqueles que a assistirem pensarão que uma vez só não é o bastante...

3.2 Crítica negativa

Uma das mais virulentas, ou talvez a mais ácida de todas as críticas foi a publicada no *The New York Times* em 21 de setembro de 1948 de autoria de Brooks Atkinson: "*Heitor Villa-Lobos, Brazilian Composer, Has Written the Musical Score for 'Magdalena'*".

- sobre o gênero e o enredo:

Heitor Villa-Lobos, o compositor brasileiro, escreveu a música para *Magdalena*, que foi levada ontem à noite no *Ziegfeld*... Villa-Lobos, segundo musicólogos qualificados é um compositor genuíno, entretanto é impossível se ter uma idéia clara sobre a música por uma razão lamentável: *Magdalena* é um dos mais maçantes dramas musicais de todos os tempos. Assistir ao lento processo do enredo e da produção é como ser atingido na cabeça por um grande martelo, repetidamente durante toda a noite. Remexendo no baú entre coisas velhas, os empreendedores de *Magdalena* retrocederam na arte do drama musical várias gerações, como se nada houvesse sido realizado desde "*O Príncipe de Pilsen*". Já que eles levam a sério essa romântica "aventura musical", fica claro que o seu gosto é definitivamente a favor dos moldes da velha opereta e que eles estão certamente desinteressados nas modernas realizações de *Brigadoon*, *Finian's Rainbow*, *Street Scene* de Kurt Weil, sem falar em *Oklahoma!*.

- sobre a música, enredo e letras:

Na verdade, não há nenhuma razão inteligente para um compositor erudito precisar ser apresentado. É como se o drama musical fosse escrito exclusivamente para públicos desprovidos de humor que desgostam de tudo desde *O Príncipe Estudante*. Villa-Lobos escreveu uma música sul-americana com temas presumidamente tirados do povo nativo do Rio Magdalena. Ela inclui um refinado poema meditativo sobre um rio na selva e muitas canções religiosas lindas e melancólicas, escritas para várias vozes e coro. Também inclui uma agradável valsa espanhola e um engraçado *burlesque* orquestrado de um piano mecânico estragado. Desemaranhada do medonho libreto e das letras de *Magdalena*, a música pode ser estimulante, especialmente porque a orquestração é incomum e uma talentosa cantora-atriz como Irra Petina pode dar aos seus números brilho e eloquência...

Mas os homens de idéias e letras que se dizem os autores de *Magdalena* insistiram em atar uma música brasileira contemporânea a um modelo "gasto" para um *show* com alguns grandes toques continentais. A forma do libreto e seus personagens não somente é arcaica como também a história é ininteligível...

- sobre a produção:

A produção é uma elaboração fora de moda e a direção é enfadonha. *Magdalena* é uma produção da *Los Angeles Civic Light Opera Association*. As notícias são de que fez sucesso na costa oeste no verão. Se o espetáculo realmente representa o gosto do público do oeste, então, aparentemente existe um intervalo de tempo entre o leste e o oeste muito mais de época do que se poderia imaginar. *Magdalena* é provavelmente o tipo de trabalho acadêmico que tiraria a ópera de Manaus do ramo.

3.3 Crítica mista

Apontando aspectos negativos sem deixar de louvar as qualidades, Howard Taubman (1948a), crítico musical, publica também no *The New York Times* em 26 de setembro de 1948: "*Fine Score Not Enough To Carry The Day*" (Excelente música, mas não o suficiente para "ganhar o dia").

- sobre o gênero e a música:

No *Ziegfeld Theatre*, onde *Magdalena* estreou na última segunda-feira, uma senhora foi ouvida sussurrando ao seu vizinho durante o 2º ato, mais perplexa do que desapontada: "Eu pensei que este era um musical"...

Bem, há muitas reações em relação a *Magdalena*, muitas das quais não são lisonjeiras, mas a única coisa que não se pode duvidar sobre a obra é que há muita música, no palco e no fosso da orquestra. Heitor Villa-Lobos, o mais talentoso e original compositor brasileiro, produziu uma música surpreendente, rica e variada para o *show*. Como é que alguém pode questionar que seja um musical? A explicação é somente em parte uma questão semântica, pois é necessário fazer um jogo de palavras quando certas atitudes e preconceitos do público precisam ser confrontados. A palavra que faz a Broadway tremer tanto quanto a palavra feia de quatro letras *flop* (fracasso) é "ópera", provavelmente porque elas são consideradas sinônimas...

Não importa o quanto os homens de teatro da Broadway possam desconfiar da ópera – uma exceção é o temerário Billy Rose, que parece pronto não somente em "abraçá-la", mas também para levá-la ao *Metropolitan Opera* a fim de provar que é negociável.

É claro, que não é chamada de ópera. Tem nomes como "aventura musical", o termo usado para descrever *Magdalena*, ou é chamada de *musical play* ou uma peça com música ou o que você quiser. Não importa qual nome você dê, mas há um tipo de teatro lírico que está desabrochando

na Broadway, para o qual o termo "comédia musical" é insuficiente. É um teatro no qual a música faz mais do que fornecer melodias para os protagonistas e os cômicos cantarem e para os dançarinos e coristas fazerem as suas seqüências de dança. É um teatro no qual a música se integra ocasionalmente na história e na ação, às vezes servindo para adiantar o movimento da trama e comentá-la, e revelar os personagens das pessoas na peça.

Isso, em essência, é a função da ópera. Quando história, personagens e música são indivisíveis tem-se uma boa ópera. Existe uma tradição de que, a não ser que cada palavra na peça seja cantada, como uma ária ou um recitativo, não é tecnicamente ópera; mas até mesmo no *Metropolitan* onde não existe a intenção de se produzir nada além de ópera, há obras como *A Flauta Mágica* de Mozart e *Fidelio* de Beethoven, só mencionado duas, que alternam o diálogo falado com o canto.

- sobre o enredo:

A história conta... Além do mais, a ópera em países como a Itália é a principal forma teatral. Lá, as pessoas vão à ópera não porque são simplesmente aficionados do canto e apaixonados por espetáculos teatrais vistosos, mas porque eles esperam ser comovidos pelo destino das pessoas na história. Você pode perguntar: como uma pessoa após ter visto *Rigoletto* uma dúzia de vezes pode se interessar pelos personagens do drama pela décima-terceira vez? No entanto, muitos de nós nos envolvemos com *Hamlet* e *The Cherry Orchard* e outras grandes peças até mesmo após uma dúzia de performances.

Se a velha comédia musical tem sofrido mudanças na Broadway é porque as formulas bem estabelecidas se tornaram cansativas para os autores, intérpretes e produtores. Novos estilos no teatro lírico estão sendo criados, porque o espírito de aventura dos seus criadores está à altura do apoio de um público crescente. E o que tem acontecido em *shows* como *Okahoma!*, *Allegro*, *Finian's Rainbow*, *Brigadoon*, *Street Scene* e *The Medium*, seja lá o que alguém possa pensar do mérito individual de cada produção, tem valor [...]

Pode ser que na Broadway e não no *Metropolitan*, um teatro lírico nativo americano se desenvolverá. Quem se importa se for chamado de ópera ou algo mais saboroso para o freqüentador típico da Broadway?

Isso não quer dizer que qualquer *show* com muita música é necessariamente um avanço. Mesmo que a música que Villa-Lobos escreveu para *Magdalena* seja de muita cor e imaginação, uma produção pretensiosa desse calibre pode ser um passo para trás em vez de adiante. Pois, se a música não for empregada sabiamente, ela, sem culpa própria, poderá vir a evocar antagonismo.

- sobre a música:

A partitura de Villa-Lobos para *Magdalena* é inquestionavelmente uma das mais complexas e sofisticadas que um *show* da Broadway jamais teve. É algo raro, um artista tão brilhante e criativo ser chamado para fazer a música completa para um *show* da Broadway. E, Villa-Lobos escreveu com sutileza e variedade para os papéis principais, coro e orquestra, fato praticamente incomparável nos palcos da Broadway [...]

Sua imaginação incansável evidentemente não permitiria que ele somente criasse algumas melodias. Até nas canções que foram feitas para se

tornarem o equivalente aos *hits* de apresentações normais, ele não resistiu à tentação de escrever com frescor e ousadia ao esboçar uma linha melódica. Suas harmonias e ritmos não têm somente o sabor exótico da América do Sul, mas o perfil pessoal de um compositor original.

- sobre os números ou canções:

Há muitas coisas encantadoras na música. Em "*The Emerald*", Villa-Lobos escreveu uma canção de amor com uma melodia de beleza melancólica que evita os clichês dos teatros da Broadway. Em "*Food for Thought*", que serve como *tour de force* para Irra Petina, uma boa cantora-comediante, o compositor demonstra que pode escrever com humor e inteligência. Nesse número, tem-se a sensação de que Villa-Lobos faz uma citação da "*Habanera*" de *Carmen*.

[...]

Há uma *fiesta* para a qual Villa-Lobos escreveu uma música de ritmos exóticos e cores flamejantes. Ele criou efeitos surpreendentes com sua escrita contrapontística para coro e usou a orquestra criativamente.

[...]

A pedra preciosa da música é "*The Broken Pianolita*" onde ele fez um contraste enroscando uma melodia sentimental cantada por um velho em uma pulsação angular e estridente de uma velha pianola, que funciona irregularmente, assim como um automóvel velho e dilapidado.

- sobre o enredo:

E, no entanto, a música não é "o carro chefe" do *show*. A verdade é que a música raramente faz isso no teatro. Não importa quão boa ela seja é preciso haver uma história com certa credibilidade ou imaginação para fazer o *show* funcionar. Você pode zombar de certos libretos das óperas populares, mas praticamente quase todas têm alguma coisa no curso da ação ou do personagem para redimi-los. Compositores como Mozart e Verdi sabiam melhor do que qualquer um, o quão vital era um bom libreto para o sucesso de um projeto operístico. Leia as cartas e biografias de Verdi e você verá como ele lutou ano após ano por histórias sobre pessoas reais. Não é por acaso, que suas melhores óperas são *Otello* e *Falstaff*, pois ele encontrou finalmente um poeta em Arrigo Boito, que compreendia as necessidades do drama no teatro. Mozart também, produziu suas óperas mais bem acabadas com *As Bodas de Figaro* e *Don Giovanni*, onde ele encontrou um libretista capacitado em Lorenzo da Ponte... Em *Magdalena*, Villa-Lobos não teve semelhante colaboração. O que o compositor poderia ter realizado se ele tivesse uma peça sobre pessoas reais, vivendo em um mundo real é algo só para se cogitar. Para Villa-Lobos, que compôs cerca de 1500 obras, outra tentativa não é demais para se esperar. Algum dia, ele unirá a sua música a uma história de personalidade e o teatro então terá alguma coisa.

3.4 Apreciação comparativa

Como pudemos observar as opiniões de Hawkins e Atkinson, ambos importantes críticos de teatro, sobre *Magdalena* foram completamente diferentes e antagônicas. Enquanto para Hawkins o espetáculo foi a coisa mais linda que havia surgido há várias temporadas na Broadway, para Atkinson a experiência foi comparada a um grande martelo agredindo-o ininterruptamente na cabeça durante toda a apresentação.

Como é que o público da época poderia decidir se valia ou não a pena ir ao espetáculo? *Magdalena* causou grande polêmica, mas isso por causa da opinião dos críticos de teatro nova-iorquinos.

Atkins juntamente com Hawkins faziam parte dos nove homens⁴, que segundo John Houseman⁵ exerciam uma enorme influência sobre os hábitos do público frequentador de teatro e sobre o teatro profissional americano (BROCKETT, 1953). Segundo essa autora, Houseman examinou o freqüente debate sobre o poder dos críticos no meio teatral e, observando os efeitos das novas condições econômicas que surgiram após a II Guerra Mundial, declarou que, desde 1945, o veredicto dos críticos havia se tornado "absoluto, irrevogável e praticamente instantâneo na sua execução" (HOUSEMAN⁶ *apud* BROCKETT, 1953). Ele esclarece ainda que os fatores que contribuíram para isso eram não apenas culturais mas também econômicos. Os preços exorbitantes das produções pós-guerra e o custo para mantê-las em cartaz, tornava imperativo que estas fizessem sucesso imediato a fim de sobreviverem comercialmente (BROCKETT, 1951). A competição do teatro com

⁴ Sete desses homens eram geralmente reconhecidos como extremamente influentes; isso também devido à importância dos jornais para os quais eles escreviam: Brooks Atkinson, Walter F. Kerr, Richard Watts Jr., William Hawkins, John Chapman, Robert Coleman e John McClain (BROCKETT, 1953).

⁵ John Houseman foi ator, produtor de filmes e professor de teatro na Juilliard School. Tornou-se conhecido para o público ao receber os prêmios *Golden Globe* e o *Oscar* no papel do Professor Charles Kingsfield em 1973, no filme *The Paper Chase*.

⁶ HOUSEMAN, John. "The Critics in the Aisle Seats", Harper's Magazine, CCIII (Oct. 1951), 60. Disponível em: <http://links.jstor.org> Acesso em: 15 mar 2007.

seus ingressos caros⁷ com outras formas de entretenimento gratuitos (como por exemplo, as rádios que ofereciam programas de *Variedades*) faziam com que o público dependesse mais dos conselhos e indicações da crítica.

Na questão mais polêmica de todas, a história de *Magdalena*, se Hawkins conseguiu perceber um significado real mais profundo nesta do que aparentemente se percebia, já Atkinson a julga incompreensível e chama o libreto de pavoroso incluindo as letras de Wright e Forrest. A nosso ver, a severidade desse autor para com *Magdalena* foi desproporcional e injusta. O fato nos leva historicamente à estréia de *Pal Joey* de Rodgers e Hart em 1940, a que Atkinson se referiu acidamente e chamou as letras de Hart de "obscenas":

Pal Joey, que foi levada ontem à noite no *Ethel Barrymore*, oferece tudo menos bons momentos. [...] Embora *Pal Joey* tenha sido habilmente feita, pode-se tirar água doce de uma fonte suja? (ATKINSON, 1940, *apud* FERNANDEZ, 1999).

No entanto, doze anos mais tarde, no reavivamento do musical, Atkinson reformulou o seu julgamento, dizendo que o musical havia quebrado com velhos padrões trazendo o gênero à maturidade e chama as letras de Hart de "perfeitas"⁸ (Fernández, 1999). Face a essa radical mudança de postura, deparamo-nos como uma questão: e se *Magdalena* tivesse sido reavivada, não quarenta anos depois em um concerto, mas uma ou duas década depois, quando Atkinson e outros críticos contrários pudessem ter tido a oportunidade de assisti-la uma outra vez? Será que algo semelhante não teria acontecido? Podemos apenas supor a resposta a essa pergunta baseando-nos no fato de que, em 1965, ao produzir o reavivamento de *Kismet* no *Lincoln Center*, Richard Rodgers comentou com Wright e Forrest que "*Magdalena* estava 25 anos à frente de seu tempo" (WRIGHT; FORREST., s.d.). Nós acreditamos que Rodgers estava certo.

Howard Taubman lembrou-se da obra quando, em outubro de 1961, escreveu no

⁷ Robert Wahls comenta que de acordo com os produtores de *Magdalena*, o musical teria que lotar o teatro *Ziegfeld* por um ano com os ingressos a US\$6,00 e US\$6.80 cada, a fim de pagar os custos da sua produção, 2 dólares a mais do que o *Theatre Guild* (Wahls, 1948b).

⁸ Hart ficara arrasado na época com essa crítica. Faleceu em 1943, sem poder presenciar essa retratação pública de Atkinson.

The New York Times: "Alguém se lembra de *Magdalena*?..." (TAUBMAN, 1961). Esse crítico musical não deixou que a sua opinião sobre a história de *Magdalena* e o libreto ofuscassem a magnífica música de Villa-Lobos, mesmo acreditando que um bom libreto fosse essencial para o sucesso de um musical. É interessante notar que ele, em sua crítica de 1948, cita os mesmos musicais usados como parâmetros por Atkinson, acrescentando ainda outros dois⁹. No entanto, a sua maneira delicada e inteligente de abordar o desenvolvimento do teatro musical americano é mais construtiva e instrutiva para os leitores.

Taubman classificou a obra como *ópera*; no entanto, para ele a questão do gênero não era de maior importância. Sua conclusão foi de que o termo *musical comedy* era insuficiente para descrever *Magdalena*. Ele prefere abordar a questão da *integração*, que tanto preocupava os autores e compositores do teatro musical nas décadas anteriores e apontar novos estilos que surgiam no teatro lírico¹⁰. Com sensibilidade, ele demonstra uma percepção aguda, e até profética, do que iria acontecer na década de 1950, com musicais inovadores, tais como *West Side Story*¹¹ (1957).

Ao falar sobre Villa-Lobos e sua música, Atkinson inicia o seu artigo confirmando a capacidade de Villa-Lobos como um compositor competente e genuíno, segundo a opinião de especialistas e não propriamente a sua. Depois critica a grande divulgação feita pela imprensa em torno de Villa-Lobos achando que isso depreciava a capacidade musical do público de teatro. Embora, inicialmente, ele declare não poder compreender aquela música em função do texto, na segunda parte do seu artigo, ele comenta sobre "a beleza melancólica das canções religiosas, a agradável Valsa Espanhola" e o "número engraçado da Pianolita". Segundo ele, a música poderia ser estimulante, se dissociada do libreto, graças à orquestração inusitada e à performance de Petina. Nota-se aqui uma certa dose de incoerência: se ele não podia compreender a música de *Magdalena* por detestar o musical, como então ele

⁹ *Allegro* de Oscar e Hammerstein, um projeto totalmente experimental e *The Medium*, ópera de Giancarlo Menotti. Segundo Lerner, Menotti foi o primeiro compositor de ópera, comercialmente bem sucedido na Broadway (LERNER, 1986, p. 165).

¹⁰ De acordo com Lerner (1986), o termo *lyric theatre* ficou conhecido para se referir à integração de todas as artes teatrais.

¹¹ Com música de Leonard Bernstein. Bernstein, posteriormente sob a influência de seu professor Koussevitzky, deixou de compor para a Broadway, dedicando-se somente à música erudita. Entretanto, ao se falar no seu nome, *West Side Story* é a sua obra mais lembrada.

pode perceber e elogiar esses aspectos nessa sua breve análise musical? Pode-se deduzir que Brooks Atkinson não pode deixar de reconhecer o valor do compositor e da música original de *Magdalena*, independente de seu gosto e preferência. Assim, sua crítica não conseguiu diminuir o valor da música.

Hawkins comenta positivamente os vários aspectos e características do espetáculo, inclusive as melodias de *Magdalena*, que, embora não fossem do "tipo cantarolante", ficavam gravadas na mente das pessoas após uma primeira audição. Taubman, por outro lado como crítico musical, explora bastante a questão da música afirmando ser esta a mais sofisticada e complexa partitura musical que a Broadway havia conhecido até o momento. Ele percebe a qualidade da escrita musical seja para os papéis principais ou para coro ou orquestra. Sabendo ele ser Heitor Villa-Lobos um compositor possuidor de uma imaginação extremamente fértil, era de esperar que ele não se ativesse apenas à função de um simples melodista e que, mesmo nas canções criadas para se tornarem sucessos, ele sucumbiu ao seu próprio talento criativo. Além do mais, ele ressalta o fato de que convidar alguém como Villa-Lobos para fazer a música completa de um musical para a Broadway, com sua própria orquestração, era um fato inusitado¹².

Ao comentar sobre quatro números, Taubman percebe em "*The Emerald*" que o compositor havia evitado a forma comum das canções de amor da Broadway e criado uma bela canção de caráter melancólico, condizente com o contexto da história de amor conflitante dos dois jovens. Em "*Food for Thought*", ele se refere a Villa-Lobos como alguém que sabia escrever com *wit*¹³ e relaciona essa canção com uma das mais célebres e populares árias de ópera de todos os tempos, a *Habanera* da ópera *Carmen* de Bizet. Ao fazer referência à cena do festival, ele descreve a música plena de "ritmos exóticos e cores flamejantes". Nessa cena, Taubman se refere à música de Villa-Lobos como pictórica, exatamente como Hawkins descreve o figurino de Sharaff nesse momento específico:

¹² É oportuno lembrar as *interpolations* e o fato de que as orquestrações para os mais importantes compositores da Broadway eram feitas por Robert Russell Bennett.

¹³ Infelizmente não há palavra equivalente na língua portuguesa, mas se refere a um humor inteligente e perspicaz.

A genialidade de Sharaff em relação à cor foi brilhantemente projetada aqui e teve o mais surpreendente efeito na cena do festival, onde ela combinou centenas de tonalidades da cor coral, e, também no cerimonial, onde a folhagem verde contrastou com o escarlate (HAWKINS, 1948a).

Quanto ao numero "*The Broken Pianolita*", ele compreende muito bem o grande contraste existente entre a canção *Magdalena* e a dança frenética que se inicia com a estridência de uma velha pianola. O numero, segundo ele, era a *pérola* da obra. Para concluir a parte musical e retornar ao problema do libreto, o autor diz que embora a música fosse excelente, isso só não era suficiente. Ao mencionar a luta de Verdi e Mozart em busca de bons libretos para suas óperas, ele menciona que as melhores e as mais bem sucedidas óperas, foram resultantes do encontro de parceiros à altura.

Ao reler o libreto sem interrupções percebemos que, após o longo tempo investido coletando, traduzindo e estudando as críticas, toda a polêmica originada em torno dele havia de certa maneira nos influenciado negativamente. O libreto nos prende com o conflito amoroso dos protagonistas e com as cenas de boas gargalhadas. Se vários aspectos relativos a *Magdalena* já havia nos encantado e seduzido, sobretudo a música, o libreto foi algo inesperado! Devemos deixar claro que nosso olhar de um momento presente pode dificultar nossa compreensão a respeito do choque causado pelo argumento na época. Talvez, Evans Haile, diretor musical do concerto de reavivamento de *Magdalena* em 1987, estivesse certo ao falar que a obra faz muito mais sentido hoje (1987) do que em 1948. Segundo ele, após as décadas de 1960 e 70, musicais como *Les Misérables* e *Into the Woods*, passaram a abordar cada vez mais questões como a humanidade e a fé. (HOLDEN, 1987).

Taubman finaliza o seu texto com otimismo na expectativa de que Villa-Lobos ainda faria uma bem sucedida parceria na Broadway. Atkinson por sua vez, ao terminar a sua crítica, expõe claramente seu forte preconceito em relação à costa oeste do país. Ele que defendera a capacidade de compreensão musical do público da Broadway, termina seu artigo depreciando o público da Califórnia. Até hoje, essa competição entre as costas leste e oeste do país ainda permanece, como pudemos perceber em 2006¹⁴. Não teria esse fator também influenciado no sucesso de

¹⁴ Uma professora renomada da costa leste ao saber da minha ida a Los Angeles para estudar, sobretudo obras do teatro musical americano, disse-me: "Em Los Angeles só existe *Hollywood*, não

Magdalena na Broadway junto a esses poderosos e influentes críticos¹⁵, já que este fora um projeto da costa oeste e não da leste?

Ao fazer alusão ao espetáculo dos tempos do teatro em que havia apelo visual e auditivo sobre o público, Hawkins, provavelmente, se referia às superproduções de Ziegfeld e seus contemporâneos. Segundo ele, o saudosismo do publico por esse tipo de espetáculo tornaria a experiência em assistir *Magdalena* altamente recompensadora, diferentemente de Atkinson que sugeria que esses efeitos literalmente espantariam o público.

se pode aprender teatro musical lá..." Pude participar de aulas individuais intensivas e de eventos brilhantes, com professores, diretores musicais e alunos de altíssimo nível nessa área específica.

¹⁵ Esse grande poder dos críticos estava ligado ao tamanho dos seus respectivos jornais e sua circulação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do histórico dos musicais e do estudo da obra, a contextualização de *Magdalena* no cenário do teatro musical americano confirma o seu caráter inovador quando comparada aos musicais da Broadway até a chegada de Villa-Lobos no final da década de 1940. Ao suscitar perspectivas e críticas divergentes, as críticas da época aqui selecionadas e discutidas apontam na mesma direção, indicando como seu defeito principal a questão da história.

Através da releitura e comparação dessas críticas, pudemos constatar que o argumento do libreto chocou sobremaneira os críticos de teatro da cidade de Nova York devido ao tema de caráter mais sério que fugia da tradição do teatro musical. Todavia, isso não foi considerado tão importante pela opinião da costa oeste americana graças à influência de Hollywood e dos filmes musicais. Apesar de terem ainda criticado seu impacto no mundo dos musicais e influenciado, de certa maneira, sua aceitação junto ao público, alguns críticos teatrais tiveram de reconhecer o valor da música de Villa-Lobos. Essas críticas também confirmam a admiração dos americanos pelo compositor quanto ao reconhecimento de seu talento, competência e originalidade. Reforçamos ainda a singular participação de Villa-Lobos como o único compositor sul-americano a romper barreiras e penetrar um mercado antes restrito apenas a compositores daquele país. Mais notável ainda é o fato de sua atuação ter se dado durante o período áureo do teatro musical americano.

Sobre a sua música, o único ponto alvo de críticas foi que ela não era facilmente assimilada em uma primeira audição pelo público, como geralmente acontecia nos sucessos da Broadway. Se por um lado a personalidade e o nível de conhecimento e de exigência musical de Villa-Lobos não lhe permitiam compor algo somente para agradar ao público ou para fazer sucesso, por outro lado, parece-nos que ele também se propôs a contribuir para o gênero, acreditando na capacidade de aceitação de uma música mais elaborada pelo público de teatro americano, ao não permitir quaisquer modificações em sua obra.

Outras questões não musicais que afetaram esse momento na Broadway contribuíram de modo incisivo na divulgação da obra em todo o país e consequentemente no Brasil. Entre elas, a de maior repercussão foi a greve do sindicato dos músicos que inviabilizou qualquer gravação de *Magdalena* bloqueando o principal e indispensável meio de divulgação dos musicais a partir da década de 1940. Constatamos também que, sendo aquele um período de transição na Broadway, a fonte dramática dos musicais tendia a enfatizar o cotidiano da vida americana. Como outro fator preponderante de caráter puramente econômico, que afetou a possibilidade de sucesso da obra, foi o alto custo da produção em um período inflacionário do pós-guerra. Ao demandar um retorno financeiro imediato que financiasse a maior permanência em cartaz, o espetáculo padeceu de sua própria produção luxuosa e grandiosa.

Se para alguns, *Magdalena* significou um retrocesso ao passado, para outros como Richard Rodgers, o mais bem sucedido compositor do teatro musical americano, a obra estava à frente do seu tempo. Nossa conclusão é de que *Magdalena*, mesmo não tendo se tornado um sucesso comercial e de público, representou um avanço enorme no cenário do teatro musical americano recuperando não só o brilho faustoso das *Ziegfeld Follies*, mas também apontando para ambientações fora do universo americano.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANGARANO, Tony. "Magdalena" Is Gloriously Reborn At New Haven's Palace Performing Arts Center. **New Haven Courant**, New Haven, 16 Nov. 1987.

ATKINSON, Brooks. Heitor Villa-Lobos, Brazilian Composer, Has Written the Musical Score for 'Magdalena'. **The New York Times**, New York, 21 Sept., 1948.

BARNES, Howard. Colombia - No Gem. **New York Herald-Tribune**, New York, 21 Sept. 1948.

BARROS, C. Paula. Extratos de "O romance de Villa-Lobos". In: Villa-Lobos, sua obra. Museu Villa-Lobos, 1965.

BIANCOLLI, Louis. Triumph for Cast and Villa-Lobos [Magdalena an All-Round Hit]. **New York World-Telegram**, New York, 21 Sept. 1948.

BLOCK, Geoffrey. **The Richard Rodgers Reader**. New York: Oxford University Press, 2002.

BORDMAN, Gerald. **American Musical Comedy**: From Adonis to Dreamgirls. New York: Oxford University Press, 1982.

BORDMAN, Gerald. **American Musical Theatre**: A Chronicle. 2. ed., New York: Oxford University Press, 1992.

BRENNAN, Frederick Hazlitt; CURRAN, Homer. **Libreto de Magdalena, A Musical Adventure**. Adaptation and Lyrics by Robert Wright and George Forrest (revised: 1988).

BROADWAY Tries Hard - New productions break away old patterns. **Life**, New York, 25 Oct. 1948.

BROADWAY: **The American Musical**. Film by: Michael Kantor. Public Broadcasting Service, 2004.

BROCKETT, Lenyth. The Newspaperman As Critic: The New York Drama

Reviewers. **Educational Theatre Journal**, v. 5, n. 3, p. 240-246, Oct. 1953.
Disponível em: www.jstor.org Acesso em: 15 Mar. 2006.

CAHN, W. Irving. **The Host**, New York, 25 Sept. 1948. Theatre.

CARROLL, Harrison. Magdalena is a Brilliant Effort – Villa-Lobos Score Outstanding. **Los Angeles Herald-Express**, Los Angeles, 27 July 1948.

CHAPMAN, John. A Lavish, Exciting 'Magdalena' and An Intelligent 'Small Wonder' Arrive. **Sunday News**, New York, 26 Sept. 1948a.

CHAPMAN, John. Magdalena A Bold, Fascinating And Dazzling Musical Adventure. **New York Daily News**, New York, 22 Sept. 1948b.

CHAVES JUNIOR, Edgar de Brito. **O lado humano de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1974. v. 9, p. 42.

CHRISTMAN, Paul. Tin Pan Alley Repertoire: A Practical guide for Study. **Journal of Singing**, v. 63, n. 2, Nov./Dec. 2006. National Association of Teachers of Singing Inc.

COLEMAN, Robert. Magdalena Has Rich, Lush Music. **New York Daily Mirror**. New York, 1948.

CONNOLLY, Thomas F. **Biography of George Jean Nathan**. Disponível em: www.arts.cornell.edu/english/nathan/bio.html. Acesso em: 31 out. 2006.

2 SUITES Derived From 'Magdalena'; 3 Bruises Return. **New York Daily News**, New York, 01 Oct. 1948.

EWEN, David. **Composers For The American Theatre**. Cornwall: The Cornwall Press Inc., 1968.

EWEN, David. **The Complete Book of the American Musical Theatre**. New York: Henry Holt and Company, 1958.

FERNANDEZ, Alexander. **Pal Joey: Musical Theatre Grows Up**. 1999. <http://www.stmarksplayers.org/seasons/19992000/joey/joey.htm>. Acesso em: 15 mar. 2007.

FISHER, Marjory M. Villa-Lobos Music Makes Light Opera Grand. **San Francisco News**, San Francisco, 17 Aug. 1948.

FLINN, Denny Martin. **Musical! A Grand Tour**. New York: Schirmer Books, 1997.

FOREMAN, J.B. (General Editor). **Collins Portuguese Gem Dictionary**. Collins London and Glasgow. Lisboa: Livraria Bertrand. First Published 1964, Latest Publish 1974.

FRANÇA, Eurico Nogueira. **A sobrevida de Villa-Lobos**. Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1972. V. 17, p. 81.

FREYRE, Gilberto. **Silêncio em torno de Villa-Lobos** [1948]. Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1974. V. 9, p. 75.

GARLAND, Robert. "Magdalena": Collaboration of the Americas. **The Pictorial Review**, New York, 19 Sept. 1948a. The Drama.

GARLAND, Robert. South America's Grand Gift To N. America. **New York Journal-American**, New York, 21 Sept. 1948b.

GOLDBERG, Albert. Glittering 'Magdalena' Thrills Premiere Crowd: Grand Light Opera Or Light Grand Opera? Exciting New York Difficult to Classify. **Los Angeles Times**, Los Angeles, 27 July 1948.

GRANT, Mark N. **The Rise and Fall of the Broadway Musical**. Boston, Northeastern University Press, 2004.

GREEN, Stanley. **Ring Bells! Sing Songs!**: Broadway Musicals of the 1930s. New Rochelle, NY: Arlington House, 1971.

GREENE, Patterson. 'Magdalena' Promises Kept. **Los Angeles Examiner**, Los Angeles, Aug. 1948a.

GREENE, Patterson. "Magdalena" Melodious: Lavish South American Settings in New Villa-Lobos Operetta. **Los Angeles Examiner**, Los Angeles, 27 July 1948b.

GUÉRIOS, Paulo Renato. **Heitor Villa-Lobos: O Caminho da Predestinação**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2003. p. 199.

HAIL Operetta in Coast Debut. **Associated Press**, Los Angeles, 27 July 1948.

HAWKINS, William. Comedy, Drama, Settings Superb. [Magdalena an All-Round Hit] **New York World- Telegram**, New York, 21 Sept. 1948a.

HAWKINS, William. Sophisticated Proves Primitive at Heart. **New York World-Telegram**, New York, 20 Sept. 1948b.

HOBART, John. A Spectacular, Successful Experiment: 'Magdalena' Is Exciting Theater. **San Francisco Chronicle**, San Francisco, 18 Aug. 1948.

HOLDEN, Stephen. A Lush Musical By Villa-Lobos. **The New York Times**, New York, 19 Nov. 1987. Arts/Entertainment.

IDEA for 'Magdalena' Born in Restaurant. **New York Post**, New York, 20 Sept. 1948. Home News.

JONES, John Bush. **Our Musicals, Ourselves**: A Social History of the American Musical Theatre. Lebanon, NH: Brandeis University Press, 2003.

KATZ, Ivan. Redressing Criminal Negligence Orchestra New England's "Magdalena": A Stunning Achievement. **The New Haven Advocate**, New Haven, 16 Nov. 1987.

KELLER, James. The Making of Broadway. **BBC Music Magazine**, London, Nov. 1999. The Golden Age of Musicals, Special Issue.

KENRICK, John. *What is A Musical?* A History of the Musical, copyright 1996-2003. Disponível em: <www.musicals101.com>. Acesso em: 17 ago. 2004.

KENRICK, John. *1860s: The Black Crook*. History of the Musical Stage. copyright 1996-2003. Disponível em: <www.musicals101.com>. Acesso em: 17 jul. 2004.

KENRICK, John. *1900-1910: "Skipping a Beat, Singing a Dream"* History of the Musical Stage. copyright 1996-2003. Disponível em <www.musicals101.com>. Acesso em 20 jul. 2004.

KENRICK, John. *1920s Part IV: New Composers*. History of the Musical Stage. Disponível em: <www.musicals101.com>. Acesso em: 22 jul. 2004.

KENRICK, John. *1920s: Keep the Sun Smilin' Through. A Golden Age*. History of the

Musical Stage, copyright 1996-2003. Disponível em: www.Musical101.com. Acesso em: 20 jul. 2004.

KENRICK, John. *1930s Part III: "Cole Porter: Hit Maker"*. History of The Musical Stage, copyright 1996-2003. Disponível em: www.musicals101.com>. Acesso em: 18 jul. 2004.

KENRICK, John. *1940s Part III: "Many a New Day"*. History of the Musical Stage. Disponível em: <www.musicals101.com>. Acesso em: 24 jul. 2004.

KENRICK, John. *1940s Part IV: New Talents*. History of the Musical Stage. Disponível em: <www.musicals101.com>. Acesso em: 24 jul. 2004.

KENRICK, John. *1940s Part IV: South Pacific*. History of The Musical Stage, copyright 1996-2003. Disponível em: www.musicals101.com>. Acesso em: 18 jul. 2004.

KENRICK, John. *1940s: Leading up to Oklahoma*: History of the Musical Stage. Disponível em <www.musicals101.com>. Acesso em: 24 jul. 2004.

KENRICK, John. *The Gilbert and Sullivan Story Part II: "Pinafore-mania"*. History of the Musical Stage. copyright 1996-2003. Disponível em: www.musicals101.com>. Acesso em: 18 jul. 2004.

KENRICK, John. *Who is Who in Musicals*: additional bios II, Copyrights, 2002. Disponível em: www.musicals101.com Acesso em: 01 out. 2006.

LARDNER, John. A Manhattan Musical In Lush Latin Garb. **New York Star**, New York, 22 Sept. 1948.

LERNER, Alan Jay. **The Musical Theatre**: A Celebration. New York: McGraw-Hill Book Company, 1986.

LYRA, Roberto Filho. **Villa-Lobos descobriu a galinha dos ovos de ouro**. [19/04/46] Rio de Janeiro: Presença de Villa-Lobos, MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1977. V. 10, p. 167.

'MAGDALENA'. **New York Herald-Tribune**, New York, 22 Sept. 1948.

'MAGDALENA' Con Magnífica Partitura de Villa-Lobos, Fué Estrenada en B'way –

Opera dramática, opereta y revista musical a un tiempo, tiene una lujosa presentación, aunque un argumento débil. – Buena actuación de los cantantes. **La Prensa**, New York, 21 Sept. 1948.

MARIZ, Vasco. **Heitor Villa-Lobos**: Compositor Brasileiro. 5. ed. Rio de Janeiro. MEC/DAC Museu Villa-Lobos, 1977.

MATTAR, Fauze Najib. **Pesquisa de marketing**. Edição compacta. São Paulo: Atlas, 1996.

MELODY On Magdalena. **Newsweek Magazine**, New York, Sept. 1948a.

MORDDEN, Ethan. **Beautiful Mornin'**: The Broadway Musical in 1940s. New York: Oxford University Press, 1999.

MOREHOUSE, Ward. The New Play: Bountiful and Heavy-footed. **The New York Sun**, New York, Sept. 1948.

MORTON, Hortense. **'Magdalena' Brings Season to Lavish Finale**: Pageantry, Cast Win High Praise. San Francisco, Aug. 1948.

MUSEU VILLA-LOBOS. **Villa-Lobos**, sua obra. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1965.

MUSIC AND COLOR Via South America and South Geary. **San Francisco Chronicle**, San Francisco, 15 Aug. 1948.

NATHAN, George Jean. Too Much Bookkeeping On Books. **New York Journal-American**, New York, 27 Sept. 1948.

NEW YORK Daily News, New York, 03 Sept. 1948.

NEW YORK Star, New York, 02 Sept. 1948.

NEW YORK World-Telegram, New York, 21 Sept. 1948a.

NEWSWEEK Magazine, New York, 04 Oct. 1948b.

ORMSBEE, Helen. Irra Petina, From the Met To a Jungle. **New York Herald**, New

York, 26 Sept. 1948.

RODGERS, Richard. **Musical Stages**: An Autobiography. Cambridge: Da Capo Press, 1975.

SAMARA, Beatriz Santos; BARROS, José Carlos de. **Pesquisa de marketing**: conceitos e metodologia. São Paulo: Makron Books, 1997.

SOANES, Wood. **'Magdalena' Superb Opera By Top Cast**. San Francisco, Aug. 1948.

SUNDAY NEWS, New York, 22/08/48.

TAUBMAN, Howard. Fine Score Not Enough to Carry the Day. **The New York Times**, New York, 26 Sept. 1948. Theatre.

TAUBMAN, Howard. **The New York Times**, New York, Oct. 1961.

THE NEW York Times, New York, 05 Sept. 1948.

THE NEW York Times, New York, 12 Sept. 1948.

THE NEW York Times, New York, 31 Aug. 1948.

THEATERWEEK, Local, 7-13 Dec. 1987.

TIME, New York, 27 Sept. 1948.

VARIETY, New York, 29 Sept. 1948.

VIANNA, Sebastião. Belo Horizonte: 2004, 2005 e 2006. Entrevistas concedidas à autora.

WAHLS, Robert. 'Magdalena' Runs Into High Cost of Cross-Country Trip. **Sunday News**, New York, 12 Aug. 1948a.

WAHLS, Robert. 'Magdalena', Guild Call It Off; Martin for 'Pacific'. New York, 1948b.

WASHINGTON POST, Washington D.C., 10 Oct. 1948.

WATTS, Richard Jr. Score Is Best Feature Of New Musical Drama. **New York Post**, New York, 21 Sept. 1948.

WILLIAMS, Edwin B. (general editor). **The New Bantam English Dictionary**. Revised edition, 1979 Toronto; New York; London: Bantam Books, 1979.

WRIGHT, R.; FORREST, G. **Author's Note**. 5 Sept. 1988.

WRIGHT, R.; FORREST, G. **Magdalena. Uma Aventura Musical**. Música e orquestração: Heitor Villa-Lobos. Texto e adaptação: Robert Wright e George Forrest. Texto do encarte do cd (s.d.)

ZAKARIEN, Bill. Listen, It's About Time Someone Recorded It. **New York Daily News**, New York, 24 Nov. 1987.

ZOLOTOW, Sam. Premiere tonight For 'Magdalena' – Score by Villa-Lobos Feature of Lavish 'Musical Adventure' Arriving at the Ziegfeld. **The New York Times**, New York, 20 Sept. 1948.

ANEXO A

CRÍTICAS SELECCIONADAS

1. Críticas positivas de Nova York

a) Biancolli, Louis: *Triumph for Cast and Villa-Lobos* [*'Magdalena' And All-Round Hit*], **New York World-Telegram**, 21 Sept. 1948.

The score of Heitor Villa-Lobos's 'Magdalena' – now at the Ziegfeld, is one of the most vital and refreshing to hit Broadway markets in years. One might call it the Brazilian "Oklahoma!". While adding that equatorial master strikes out into even fresher territory as a symphonic magician. The use of folk-like fabrics and motifs brings the two native sagas into close hemisphere harmony.

Always an innovator, Villa-Lobos goes himself one better in this latest frolic, besides showing veteran masters of the lighter vein a few tricks at their own game. One would have supposed he had been writing musical comedies all his life.

In his latest self-styled "musical adventure", the Brazilian Beethoven uncovers two fresh facets of his amazing genius --- a flair for sustained comic writing, besides a marked gift for long melodic breath through extended dramatic sequences, Villa-Lobos's next big "adventure" ought to be grand opera.

"Magdalena" is studded with a whole galaxy of tunes. Some are in the style of Villa-Lobos famed exotic reveries in sultry melodic mood. One or two like "No, No Teresa" with its adroit innuendos --- rank with the best drolleries of comic opera, past or present.

Besides the teeming stores of melody, Villa-Lobos brings a few devices to *Magdalena's* score –sheets less common on Broadway and more familiar to concert-going followers of the wonder man from Brazil. I mean the stunning harmonic blends and new instrumental groupings.

Granted Villa-Lobos has worked out his best experiments in symphonic form, admirers of his weird powers of jungle evocation will find much to grip them in this lighter score. As always in his music, the mystery of uncharted woodland wastes and eerie pagan practices broods in the background.

For sheer novelty, few musical episodes of recent seasons stand out like the broken player-piano number in the first act. The ingenuity there is breathtaking, the amplified percussive effects blending in grotesque fascination with native Brazilian dance rhythms. The retards and suspensions make equally for great art and great fun.

Villa-Lobos has tapped contrasting musical sources for "Magdalena" score. One hears pious echoes of early church liturgy, then a sudden assault of wild native rhythms; now a light breeze of soft symphonic nostalgia sweeps in from the classical side, followed by the risqué involutions of a Parisian chanson.

Still Heitor Villa-Lobos imitates no one, not even himself. He once went into the Brazilian jungle and

once lived in Paris. He evidently came back from both places with plenty of torrid music in his system.

b) Hawkins, William: *"Comedy, Drama, Settings Superb", ['Magdalena' And All-Round Hit]*, **New York World –Telegram**, New York, 21 Sept. 1948a.

To call "Magdalena" and extraordinary show is to put it mildly. It is the most beautiful thing to look at that has turned up in many, many seasons.

Musically, it is more often opera than operetta. By that we mean that in spite of numerous infectiously rhythmic numbers, the melodies are not likely to prove hummable until they have grown quite familiar. When they have, they will last.

There is a wealth of story in the new musical, and the narrative has more significance than it appears on the surface of its melodramatic presentation.

The plot contrasts decadent acquaintances of absentee landlord of an emerald mine, with the free lancing passions of the Colombian Indians who dig up his gems. Maria is chief of these Muzos on the Magdalena River, and she calls a strike which forces the owner, Carabana, to return home from his lush life in Paris.

Maria's love is Pedro, the bus driver, who scoffs at her soft Christian methods. Circumstances make her promise to marry Carabana, whose Parisian mistress thereupon does away with him in ruthless fashion, and a startling miracle brings Pedro into the fold.

A real analysis of the Villa-Lobos Score must be left to the music department. Suffice it to say that it is invariably thrilling from the sinuous delicacy of the opening chorus, through the insidious ticklish rhythm of "Food for Thought and the startling conflicts of "Pianolita" to the final spine tingling chorale.

The cast is excellent. Irra Petina is a natural in the tailor –made role of the expert cook who is Carabana's mistress. Petina comicy runs riot with spoofing grandeur. She reads lines with devastating effect, and can get as big a laugh with a sneer or a grimace. Her voice seems warmer than ever. Her grand opera training stands her in good stead through what comes close to being an awkwardly lengthy murder, as she feeds her lover rich food and drink which she knows will finish him off. Her flippant "Food for Thought" is a genuine show stopper.

Another less expected stopper is Dorothy Sarnoff's prayer sung against a violent spoken monologue. On the whole Miss Sarnoff's music is the most difficult of the score. Through a wealth of counterpoint she sings fluidly with taste and clarity. As Chief of the Indians she offers an extremely effective portrayal of a girl whose religious convictions war passion with her pagan heritage.

John Raitt is the lusty bus driver, acting and singing with much more ease and humor than he previously has. In the best of his many numbers, 'Freedom', if the musical volume he produces so easily does not split the ceiling of the Ziegfeld Theater, it will surely lift it several inches each performance.

Hugo Haas is an eminently dexterous comedian, resourceful enough to play low comedy with dignity. He wends Carabana's ways through farcial situations with no lapses of taste, and sustains his own

apoplectic finale most successfully.

As costumer, Irene Sharaff is a heroine in her own right. Her genius for color is brilliantly projected here, to most striking effect in the festival where she sympathetically matches hundreds of shades of coral, and in the ceremonial where foliage greens contrast with scarlet.

Jack Cole's angular-limbed, heathenish style of dance is highly appropriate, and his ingenuity reaches a high point with the suspenseful "Pianolita" number. Howard Bay has captured of damp vegetable luxury in his settings, and Jules Dassin deftly thins and thickens the flow of pageantry through the show. "Magdalena" is a prodigal enough production to end nostalgia talk about old-time voluptuousness in the theater. It is a safe guess that few who see it will think once is enough.

c) Garland, Robert: *"South America's Grand Gift to North America"*, **The New York Journal - American**, New York, 21 Sept. 1948b.

Let us get right down to cases, "Magdalena" depends almost entirely on your response to the music of Heitor Villa-Lobos. So, if like me, you find the score of this self-styled "adventure" replete with excitement, romance, and, upon occasion, the exoticism of the deep South American jungles of our shallow North American imagination, the new occupant of the Ziegfeld is a musical in a million.

From a just-what-is-it point of approach, "Magdalena" is neither operetta, musical-comedy nor song-and-dance show. Now is grand opera. Now is ballet. Again it is a plodding plot for which Senor Villa-Lobos' score must stand aside while Boy gets girl and the Love that Is Profane puts up an argument with the Love That Is Known As Sacred. Then, it is unhappy.

Unfalingly, however, does the Heitor Villa-Lobos score, with fine vocalists on the stage and fine instrumentalists in the orchestra, run to rescue. These vocalists can sing. These instrumentalists can play. Magdalena is a sun-kissed importation from the West Coast to the East... And a grandish gift from one America to the other. We of the United States are today in debt to Signor Villa-Lobos, first composer of Brazil.

Knowing nothing much about music, but knowing what I like – at least, I think I do! I think I like Heitor Villa-Lobos' score for "Magdalena" tremendously. It is grand without exactly being opera.

As sung by Irra Petina, John Raitt, Dorothy Sarnoff, Hugo Haas and a large ensemble under the direction of Robert Zeller, it is something to hear again – Homer Curran willing! Accompanied by Arthur Kay on the Ziegfeld on the well-tempered orchestra, Miss Petina, Mr. Raitt, Miss Sarnoff, Mr. Haas and their supporting singers make the most of the composers from solo-to-ensemble.

And "The Broken Pianolita" which arrives in the opening stanza, is a show-stopper of originality. It is here that the Jack Cole entrants come into their choreographic own. Frankly, I can pick no single Villa-Lobos' melody for your fireside reproduction. But at the Ziegfeld the ensemble's "Women Weaving", Irra Petina's "Bonsoir, Paris", John Raitt "My Bus and I", Dorothy Sarnoff's "The Omen Tree" or almost any of the others, is, as I have said replete with excitement romance of the....(illegível) legendary South America. Suppose you do have no one tune to whistle as you leave the theatre: you

have instead a heady score to go back to.

Between ourselves, I have no clear notion just what the libreto –"book" in the Ziegfeld's privately printed program actually sets out to say. There are two loves, as hinted. One Profane, is represented by the Boy Mr. Raitt. The other, Sacred, is represented by the Girl of Miss Sarnoff. And there is a pair of symbols for them to worship. He, his Gasolina! She, her Saint.

As for Miss Petina and Mr. Haas, she is a loose-but –lovely Parisienne, he a Brazilian playboy with the ladies on his mind. She sings. He does not. She is funnier than he. But that is somewhat a matter of material. And she, especially when she is not trying, is an admirable mixture of Fritzi Scheff and Marie Tempest in their heydays. He is a stomach patter of the old school. The "pattern" whatever that is, and the lyrics, however they are belong to Robert Wright and George Forrest. They are not unworthy of the libretto, credited to Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran who is also the producer. The settings by Howard Bay are..., the costumes by Irene Sharaff are likewise... (illegível) But back where we started, "Magdalena" depends on your reaction to the Heitor Villa-Lobos' music. My reaction is enthusiastic. Very!

d) Chapman, John: *"Magdalena, A Bold, Fascinating And Dazzling Musical Adventure"*, **New York Daily News**, New York, 21 Sept. 1948b.

This and the following paragraphs are a salute to California – the California of Edwin Lester and Homer Curran, of Freddie Brennan and the Western Costume company, of Hugo Haas and Bud Westmore and the talented and handsome big company who have made "Magdalena" a bold and stunning departure in the musical theatre. I'll be saluting New York, too – the New York of Howard Bay and the Ziegfeld Theatre and Local 802 and Arthur Kay, and John Raitt and many others.

The Brazil of Heitor Villa-Lobos is a land of strange enchantments. But California gets the Oscar for making a dazzling venture in creative theatre and sending it to us here – to us who have thought that there isn't any show business west of Ninth Ave.

'Magdalena' was presented last evening at the Ziegfeld. It is flaming, disturbing and imaginative work which does not fit into any of the standard patterns. The producer, Mr. Curran, calls it a musical adventure in the program and that is just what it... Some of "Magdalena" is overly solemn and unlike a musical comedy which has to get moving right off the bat, it takes its time getting under way. Its music, by Villa-Lobos, is busy, immensely intricate and strangely, fascinatingly orchestrated. It is not a musical like "Annie Get Your Gun", where you can take your seat, relax and say, "Okay, Annie --- give." You'll have to do a lot of giving to Magdalena – a great deal of listening; but you will be rewarded. Except for the scene in Paris, the locale of Frederick Hazlitt Brennan's and Homer Curran's book is a Mozo village on the Magdalena River in Brazil. Here a priest has gained simple converts, including a girl who is the chief of the Mozos... been interrupted by a strike of the workers which must be settled. With the general comes his mistress, whom he loves because she is a Cordon Bleu cook.

This Brazil of scene designer Howard Bay, costume designer Irene Sharaff and dance director Jack

Cole is turbulent and ablaze with color and so is the Brazil of its own composer, Villa-Lobos. Last evening I listened as best I could but have a feeling that I missed more than I caught – that I'll have to return more than once to get all there must be in the score.

The company is splendid right down to the smallest child singer. I knew what to expect of John Raitt, Dorothy Sarnoff and Irra Petina, for I had seen them work before. They had to be good and they are. But I was particularly taken by the performance of Mr. Haas, who, they tell me, is well known to filmgoers, for his portrayal, of the food-loving, lecherous and humorous General. This General is very much like the one of in Ludwig Bemelmans' fine satirical novel, "Now I lay me down to sleep."

Miss Petina emerges as a marvelous lowdown commedienne with a fine voice in the role of the General's mistress. Miss Sarnoff has spirit and another fine voice as the chief of the villagers. Mr. Raitt is great as a big, lusty bus driver.

There are twenty-nine or thirty musical and dance numbers, not counting a number of between sketches. Some of them are recognizable dance forms and will easily be assimilated by the radio and the rest of them are just plain fascinating.

They've got an awful lot of talking in Brazil – not to mention California".

e) Cahn, Irving: *"Theatre", The Host*, 25 Sept. 1948.

The nascent season sustained its early pace with 'Small Wonder', 'Heaven On Earth', 'Magdalena', 'A Story for Strangers', 'Grandma's Diary and 'Town House' vying for honors.

The long-heralded and highly-touted "Magdalena" came to town and anomalously for the genre, actually lived up to its advance notices. The new musical adventure is melodious, exquisitely beautiful and rewardingly performed by Irra Petina, John Raitt, Dorothy Sarnoff and Hugo Haas.

The score by Heitor Villa-Lobos, South America's most brilliant composer, is thrilling. His pulsating jungle tempos and intricate patterns do more than establish an audience mood. The listener is beguiled.

Jack Cole's choreography is worthy of prize. It is imprudent, but I predict that the dances will be without peer this season. The chorus dancers are artists. Lorraine Miller, the featured danseuse, is a superbly lithe, agile creature.

Miss Petina, so wonderfully in *"Song of Norway"* is the standout among standouts. There are few better mezzo-sopranos in opera and no better commedienes on the stage than the pert, attractive Irra. Miss Sarnoff is in good voice and Raitt, whom you recall from *"Carousel"* is a handsome, dashing hero, possessed of a rousing baritone. Hugo Haas, one of Europe's best comedians, who made a hit in Hollywood, handles the male comedy with finesse. Mr. Haas is a farceur of distinction.

The only sour note in the handsome production is the dawdling (wasted) book. But in view of the cornucopia of musical delights, that's only a peccadillo...

A brief embrace for Howard Bay's settings and lighting, the Sharaff's costumes, the musical direction by Arthur Kay, Robert Zeller's direction and the lyrics by Wright and Forrest.

2. Críticas mistas: Nova York

a) Nathan, George Jean: *"Too Much Book Keeping On Books"*, **New York Journal**, New York, 27 Sept. 1948.

[...] But though it certainly would be jolly to get books much better if and when everything else about a show is satisfactory I don't think it makes too much difference. I repeat in a loud stage –whisper that a book which is somewhat warmy isn't seriously disturbing if the rest of the show is savory enough. There is considerable hypocrisy in this current critical attitude toward the books of entertainments. As I have only too affably agreed, the majority of them are scarcely anything to embarrass the reputations of Wagner, Hofmannsthal, Gilbert, and such boys. But, measly as many of them are, some of those that have been loftily relegated to the dump, and not without justice, haven't been any sillier and duller than the books of "Lakme", "Manru" and some other operas that have not been especially harassed as equivalent horrors.

Don't, however, let all this mislead you into imagining for a moment that I am going to enter into any defense of the book of "Magdalena", which presently occupies the Ziegfeld. That is, unless someone squares off and contends at its love story of a jungle belle converted to the faith and a fellow Indian captivated by the machine age in the form of a gasoline bus is a "Rosenkavalier" with fern leaves. It is goosey stuff all right, and 'raus mit it. But even so, it isn't so awfully much worse than the books of the long steamed and classics like "The Beggar Student", "The Bohemian Girl" and "The Gypsy Baron", which are the sort of thing that couldn't hold the ear of anybody within a mile of a Prohibition town.

But as I've said, small matter, the man who goes to a musical exhibit, whether musical comedy or operetta primarily for the sake of its book is like the one who takes out a pretty girl for the sake of listening to her talk. ...

In "Magdalena" there are fortunately enough compensations in other directions. In the first place, there is the music of Villa-Lobos, which has the advantage of being composed by someone whose experiences in the tonal art have not been limited, as often seems to be the Broadway case, to the saxophone or harmonica....But to those whose instruction has gone a bit beyond Count Basie, the Whiffenpoof song, and the radio's Hit Parade the Brazilian's experiments in color, rhythm, harmony, modulation, and instrumentation are fascinating and provide a welcome relief from the tinpannery which simultaneously inspires in some people a tapping of feet and in their neighbors a tapping of foreheads.

There are also the prodigal settings and costumes by Howard Bay and Irene Sharaff respectively, which not only massage the eye but which provide an equally happy relief from the frugal cheesecloth strips and pasteboard flat which assault the vision in so many of today's shows.

There is further the choreography by Jack Cole, which fills the stage with movement somewhat more acceptable than the stereo-typed chorus and ballet routines and with a grace more that of fluent bodies than the usual piano-legged spinning-wheels and kangaroos in tartalan. And finally, there is a

good company in good singing form, even if the girls aren't anything to drive you crazy."

b) Taubman, Howard: *"Fine Score Not Enough To Carry The Day"*, **The New York Times**, New York, 26 Sept. 1948.

"At the Ziegfeld Theatre, where *"Magdalena"* opened last Monday night, a lady was heard murmuring to her neighbor during the second act, more in bewilderment (confusa) than disappointment, "I thought this was a musical".

Well, there are a lot of reactions to *Magdalena*, many of them unflattering, but the one thing you could not doubt about the work was that it had a great deal of music, on the stage and in the pit. Heitor Villa-Lobos, Brazil's most gifted and original composer, has lavished a remarkably rich and varied score on the show. How come that anybody could question its being a musical? The explanation is only partly in semantics, for words have to be played with when certain attitudes and prejudices of the public have to be confronted. The one word that causes Broadway to shudder almost as much as the ugly four letter flop is *opera*, probably because they are regarded as synonymous.

No matter how much Broadway showmen may distrust opera – one exception is the temerarious Billy Rose, who appears ready not only to embrace it but to take on the Metropolitan Opera to prove that is negotiable. It is creeping steadily into the Broadway theatres.

Of course is not called opera. It has names as "musical adventure", the term used to describe *Magdalena*, or it's called "musical play" or "play with music" or what you will. No matter what name you give it, there has been the flowering of a kind of lyric theater on Broadway for which "musical comedy" is not a sufficient descriptive. It is a theater in which music does more than provide tunes for the leads and the comics to sing and for the dancers and the chorus line to do a few routines to. It is a theater in which the music is occasionally integrated into the story and action, sometimes serving to further the movement of the plot and to comment on and reveal the characters of the people in it.

That, in essence, is the business of opera. When story, characters and music are indivisible you have good opera. There is a tradition that unless every word in the piece is sung, either as aria or recitative, it is not technically opera; but even at the Metropolitan, where there is no intention to produce anything but opera, there are works like *"The Magic Flute"* by Mozart and *"Fidelio"* by Beethoven, to name only two in which spoken dialogue alternates with singing.

Furthermore, the opera in countries like Italy is the principal theatre form. People there go to the opera not merely because they are aficionados of singing and lovers of gaudy stage spectacles but because they expect to be moved by the fate of the people in the story. You may say that after one has seen *"Rigoletto"* a dozen times, how can one work up any interest in the characters of the drama the thirteenth time? But many of us get involved with *"Hamlet"* and *"The Cherry Orchard"* and other great plays even after a dozen performances.

If old-style musical comedy has been undergoing changes on Broadway it is because the well established formulas have become wearisome to authors, players and producers. New styles in lyric

theatre are being created because the adventurousness of the creators is being matched by the patronage of a growing public. And what has been happening in shows like "Oklahoma!", "Allegro", "Finian's Rainbow", "Brigadoon", "Street Scene" and "The Medium", whatever one may think of the individual merits of each production, is valuable.

It may be that on Broadway, rather than at the Metropolitan, an indigenous American lyric theatre will be developed. Who cares whether it will be called opera or something more palatable to the average Broadway ticket-buyer?

This does not mean that every show with a lot of music is necessarily a step forward. For all the color and imagination of the score that Villa-Lobos has written for "Magdalena", a pretentious production of this caliber may be a setback rather than an advance. For if music is not employed wisely, it will, through no fault of its own, evoke antagonism.

Villa-Lobos score for "Magdalena" is unquestionably one of the most complex and fanciful a Broadway show has ever had. It is a rare thing for so brilliant and imaginative a craftsman to be called upon to do the whole score for a Broadway show. And Villa-Lobos has written with a subtlety and variety –for principals, chorus and orchestra - almost unparalleled on a Broadway stage. His restless imagination evidently would not permit him to turn but just a few tunes. Even in the songs that were meant to be the equivalent of the hit tunes of the average presentation, he could not resist the temptation to write with freshness and boldness in the sketching of a melodic line. His harmonies and rhythms have not only the exotic flavor of South America but the personal profile of a composer of originality.

There are many delightful things in the score. In "The Emerald" Villa-Lobos has written a love song of haunting beauty that avoids the clichés of the Broadway theatre. In "Food for Thought", which serves as a tour de force for Irra Petina, a fine singing comedienne, the composer proves that he can write with wit. One had the feeling in this number Villa-Lobos was also doing a take-off on the "Habanera" in "Carmen".

There is a fiesta for which Villa-Lobos has written music of exotically rhythms and flaming colors. He has created striking effects with his contrapuntal writing for chorus and he has used the orchestra creatively. The gem of the score is "The Broken Pianolita" where he has contrasted and intertwined a moony, sentimental tune sung by an old man and the brazen, angular and strident beat of an old piano-player that runs as fitfully as a jalopy.

And yet the music does not carry the show. The truth is, that the music seldom will in the theatre. No matter how good the music there must be a story of some credibility or imagination to make it go. You may scoff at some of the librettos in the perennially popular operas, but nearly all have something in the way of action or character to redeem them.

Composers like Mozart and Verdi knew better than anyone else how vital to the success of an operatic project was a good libretto. Read the letters and biographies of Verdi and see how he fought year in and year out for stories about real people. It is no accident that his best operas are "Otello" and "Falstaff", for in Arrigo Boito he found at last a poet who understood the needs of the dramatic stage. Mozart too, turned out his best-rounded operas in "Marriage of Figaro" and "Don Giovanni" when he found an able librettist in Lorenzo da Ponte.

In *Magdalena*, Villa-Lobos had no such collaboration. What the composer might have achieved if he

had had a play about people living in a credible world is something that can only be guessed at. For Villa-Lobos who has something like 1500 works to his credit, another try is not too much to expect. Some day he will hitch his music to a story of character, and the theatre will have something."

c) Barnes, Howard: *"Colombia – No Gem"*, **The New York Herald-Tribune**, New York, 21 Sept. 1948.

Although it is called a "musical adventure", with a "pattern" as well as the book and lyrics, *Magdalena* is nothing more or less than a conventional light opera with a South American setting. At the Ziegfeld Theater, where it has arrived after showings in Los Angeles and San Francisco, it is a melodious and gaudy pageant. The Brazilian composer, Heitor Villa-Lobos, has written a bountiful and varied score for the show which is interpreted with vocal enthusiasm by Irra Petina, John Raitt, Dorothy Sarnoff and Hugo Haas. Sharaff has clothed numbers spectacularly against Howard Bay's rococo-primitive settings and Jack Cole has devised undulant dance routines to punctuate the arias and duets. It is a zealous and painstaking production, but one that has a tendency to be top-heavy.

The title refers to a river in Colombia, where Indian emerald miners rise against their presiding general and accept Christianity. The theme has given Villa-Lobos full scope for his particular method of composing. He has taken native songs and rituals and translated them to a contemporary idiom. On the whole he has been rather successful in "Magdalena", tempering monotonous jungle rhythms with singing phrases. "My Bus and I", "The Emerald", The Chivor dance or "Freedom" are the sort of songs you might expect to find in an operetta about a mythical European kingdom as well as Colombia. The "pattern", lyrics and book by Robert Wright, George Forrest, Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran do not aid much in keeping the proceedings buoyant.

As a matter of fact, the principals have a hard time with the rambling plot. For a brief interlude the action shifts from the jungle to a Paris bistro in 1912, where the general is demonstrating his gustatory prowess. Throughout "Magdalena" a great deal of fake food is dragged on and off stage, even to the point of inspiring a song called "Piece de Resistance". The offering is on surer ground when it is concerned with the Muzos and the Chivors; their tribal ceremonials and their tentative acceptance of Christianity. There are striking dancing and choral ensembles and some effective interludes as Miss Sarnoff, a convert, tries to win over Raitt to her faith. They both sing with all the stops out and succeed in building up a somewhat strenuous romance.

Miss Petina is an arch and accomplished comedian as well as an engaging singer. She almost makes the culinary passages in "Magdalena" tasty, as she slings seasoning around while hitting a high note. Haas has the thankless assignment of the gourmet dictator and plays and sings it as straight as any role has ever been performed in a musical adventure.

Mary Groscup and Matt Mattox are the chief dancers in the "Valse de Espana" number. They are agile and stylish. Melva Niles, Henry Reese and Gene Curtsinger are some of the others who labor to sustain the sprawling continuity of the work.

Magdalena is a big, tuneful operetta extravaganza in which a South American jungle background does little to relieve a general tedium.

d) "*Magdalena*" (autor não identificado), **New York Herald-Tribune**, New York, 22 Sept. 1948.

Homer Curran's musical extravaganza is a lush, colorful production and one of the most unusual brought to Broadway in recent years. This operetta with a South American jungle setting is too much off the beaten path – and that's likely to keep it from paying off in the long run.

A fresh quality about the music, the musical arrangements, the group numbers and the individual singers sets the work apart. The production is dressed up in lavish costumes and expensive colorful sets to make it all the more intriguing. The book however, is for the most part unwieldy and heavy, while the music superior though it is, isn't enough in the Broadway style to win over the customers.

The music, the first musical revue attempt of the Brazilian composer Villa-Lobos, is rich, strong and savage. The rhythms are varied and original, while whoever is responsible for the arrangements did a magnificent job. But lush though the score is, only a few of the numbers could find their way near a jukebox or band-stand. "Food for thought, "My Bus and I", John Raitt's standout; "Bonsoir, Paris", a melancholy ballad also allotted by Miss Petina, and "The Singing Tree", come closest to popular appeal. "Piece de Resistance", which Miss Petina also does, is a terrific number ...a macabre bit of singing-acting as she poisons her lover, while gay dancing couples waltz about ---but it's made the evening's high spot as much by Miss Petina's performance as by the music itself. Miss Petina largely steals the show as a Paris demi-mondaine with a mania for cooking, who is transplanted to the Colombian jungle.

The book deals with a group of South American natives who have been converted recently to Christianity and the attempts to win over a cocky, impious bus driver to the faith. Miss Petina part in the story is rather small, but her deft work as comedienne and superior singing of her three numbers pace the show and lift it out of the doldrums when she is on stage.

Dorothy Sarnoff and Raitt make strong romantic leads. Miss Sarnoff is slim and attractive as a native princess, and sings "The Omen Bird" and a religious chant in "Lost" with brilliant success. Raitt's magnificent voice is used profusely while an engaging stage presence helps to accent his appeal. Hugo Haas is excellent as a depraved gourmet, and Gerhard Pechner impressive as the Padre.

The show boasts some fine choral singers, kids, women and men, who handle the complex Villa-Lobos counterpoint gratifyingly. The dancers too, are fine, although Jack Cole's choreography has a choppy, abrupt style to it and the dancers seem to be done almost as soon as they've started. "The Broken Pianola" number however, gives them chance to do themselves justice.

3. Críticas negativas, Nova York

a) Atkinson, Brooks: *"Heitor Villa-Lobos, Brazilian Composer, Has Written the Musical Score for 'Magdalena'"*, **The New York Times**, New York, 21 Sept. 1948.

Heitor Villa-Lobos, the Brazilian composer, has written the score for "Magdalena", which was put on at the Ziegfeld last evening. Although Villa-Lobos has been certified as authentic by qualified musicologists it is impossible to have much of an idea about the score for a very unfortunate reason: 'Magdalena' is one of the poweringly dull musical dramas of all time. Watching the slow process of the plot and production is like being hit over the head with a sledge hammer repeatedly all evening. It hurts. Even bad musical plays do not need to be so profoundly dull as this one. Rummaging around among the old hats in the garret, the entrepreneurs of Magdalena have set the art of music drama back several generations, as though nothing had been accomplished since The Prince of Pilsen. Since they are serious about this romantic "musical adventure", it is plain that their taste is definitely in favor of the old stencils of operetta and that they are uninterested in the modern achievements of Brigadoon, Finian's Rainbow, Kurt Weil's Street Scene, to say nothing of Oklahoma!

As a matter of fact, there is no intelligent reason why a serious composer need be introduced as though musical drama were written exclusively for humorless audiences that have disliked everything since "The Student Prince". Villa-Lobos has written a South American score with motives presumably taken from native music of Magdalena River people. It includes a fine meditative poem about a jungle river and several ruefully beautiful religious songs, written for several voices and chorus. It also includes a pleasant Spanish waltz and an amusingly orchestrated burlesque of a broken-down mechanical piano. Disentangled from the appalling libretto and lyrics of "Magdalena", the score might be stimulating, especially since the orchestrations are unhackneyed and an accomplished singing actress, like Irra Petina, can give her numbers brilliance and eloquence.

But the men of letters and ideas who acknowledge authorship of "Magdalena" have insisted on hitching a contemporary Brazilian score to a threadbare show-shop formula with some egregious Continental flourishes. Not only is the form of the libretto with stock characters archaic, but the story is unintelligible.

The production is elaborately old-fashioned and the direction is ponderous. "Magdalena" is a production of the Los Angeles Civic Light Opera Association. It is reported to have been successful on the West Coast during the summer. If it honestly represents the taste of West audiences, there is apparently a time-lag between East and West much more epochal than had been supposed. "Magdalena" is probably the sort of academic chore that put the Manaos opera house out of business.

b) Morehouse, Ward: *"The New Play: Bountiful and Heavy-footed"*, **The New York Sun**, New York, 21 Sept. 1948.

The West Coast drama country that once yielded "The Bird of Paradise" and "Peg.o' My Heart", and that also supplied the popular "Song of Norway", now gives us "Magdalena", a pageant of the Colombia jungle areas. The new production, which must have cost several fortunes, was presented last night at the Ziegfeld by Homer Curran and Edwin Lester. They've spent money unsparingly on the big lush "Magdalena".

The Brazilian composer, Heitor Villa-Lobos, has contributed with an impressive score and it is splendidly sung...

Jack Cole's choreography includes some barbaric dances and Howard Bay's scenery brings the tangled beauty of the Colombia wilds to the Ziegfeld stage.

So much for the assets. There is now the matter of the Frederick Hazlitt Brennan-Homer Curran libretto, which puts more into an evening than Thompson Buchanan ever wrote into a massive melodrama called "Life". This new "Magdalena" is burdened with an awkward and ponderous book, all about insurrection and strife in the land of the emerald mines and the Muzo Indians. It has also to do with religion and tells of the eventual conversion to Christianity of the swaggering and unholy Pedro, the bus driver, spiritedly played by John Raitt and admirably sung by him in his fine baritone. Irra Petina gets a lot of life into her singing and playing as Teresa, the French adventuress, who gets her emerald necklace after poisoning the mine-owning general. Dorothy Sarnoff is excellent as the fiery and deeply religious native girl, Maria, who is revolted by Pedro's theft of the Madonna from her shrine. Hugo Haas is unctuous and expansive as the bulky General Carabana.

"Magdalena" is part opera, part operetta, part musical comedy, part folk play with music. The management, seemingly unable to make up its mind, calls it "a musical adventure" on the play-bill. The locale for eight of the nine scenes is the Magdalena river country; the other scene reveals the Little Black Mouse Cafe in Paris. One peek at that and we were taken right back to the jungle. As I remember "The Merry Widow", Maxim's was a bit gayer than the Little Black Mouse.

For all its music and its value as a spectacle, Magdalena remains quite a bore. It is cumbersome and pretentious. A bountiful musical play but heavy footed".

c) Lardner, John: *"Manhattan Musical In Lush Latin Garb"*, **New York Star**, New York, 22 Sept. 1948.

If you can manage, with or without surgery, to take your eyes and ears to the Ziegfeld Theater and leave your cerebrum at home on the hat-rack, it's conceivable that you will enjoy 'Magadalenä', a lush operetta or "musical adventure" which opened Monday night in a blaze of lights, color, melody and dramatic torpor.

The assets of *Magdalena* are a carload of gorgeous costumes and the music of Heitor Villa-Lobos, who is a better composer than you or I or Hoagy Carmichael. Under the heading of asset 2, there are several talented singers who can spread the news loudly and on the key. Under the heading of humor, there is, somewhere near the beginning of the second act, a joke. I made a note of the latter the moment it occurred, but it now appears that in the Stygian gloom of row H, I transcribed the thing on a neighbor's cuff instead of my own, and the point of it is probably languishing in a hand laundry as we go to press. I can only say of this lonely jest that if you heard it, you'd recognize it.

Villa-Lobos, as every music-lover knows is Brazilian. Some of his songs for *Magdalena* have a familiar Vienna-Naples light opera ring, but others, based on the native music of his own continent, and played by an orchestra which includes such equipment as the reco-reco, the pio, and the chucalho de metal, are authentically and pleasantly South American. In any style, Villa-Lobos is a generous man with pretty notes. He pours them over you like cream.

The number I liked best is a dance called *The Broken Pianolita*. A pianolita, according to the Ziegfeld is a spinet which grows wild in the jungle.

We have now exhausted the genuine South American features of *Magdalena*. (próxima parte ilegível...)

As for the story, though it is alleged to take place in the Republic of Colombia, it follows the pure and classic line of musical comedy as practiced in Culver City, California and western Manhattan –except, as I said before, that it omits comedy.

It may be that the book, written by Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran, contains an idea faintly above the average in musical shows. The Muzo Indian, working an emerald mine on the Magdalena River belonging to a certain general Carabana, are unhappy about the general's labor policies. Since their lady chieftain (a soprano) has lately been overpowered by Christianity, they are of two minds on how to improve conditions. The Christian faction would like to approach the general with love and charity, the pagan, or left wing element wants a good rough strike.

Unfortunately, this fairly fresh theme is written and played *au gratin*, in a manner of "Getting Gertie's Garter". The strife between Christian and pagan is a good deal like a duel with the dornicks between the Y.M.C.A. and The Hudson Dusters. The Indians are phony, the general is phony, and judging through an ordinary pair of reading glasses, the emeralds are phony.

There is also, a quantity of artificial victuals in the plot, owing to the fact that Gen. Carabana's mistress from Paris is a short-order cook on the side. The part of this amorous skillet-tosser is played by Irra Petina, a lady who sings very well and looks as though she might be funny, with encouragement.

John Raitt, formerly the baritone ace of *Carousel*, and Dorothy Sarnoff are strongly tuneful in the leading roles of the piece. *Magdalena* is said to have edified San Francisco and Los Angeles before coming here, and will probably provide a satisfactory bath for the eyes and ears wherever it plays. As for laughs – well, maybe Villa-Lobos doesn't need'em.

4. Críticas positivas: Califórnia

a) Greene, Patterson: *"Magdalena Melodious: Lavish South American Settings in New Villa-Lobos Operetta"*, **Los Angeles Examiner**, Los Angeles, 27 July 1948b.

World premiere of "Magdalena" at the Philharmonic Auditorium last night hit a jam-packed audience right in the aesthetic equivalent of the solar plexus.

The performance set the operetta off on a career that ought to be distinguished and long. Brazil's Heitor Villa-Lobos has written a score that has haunting melody, pulsating rhythms and luscious orchestration. The settings by Howard Bay, mostly depicting the lush jungle country of Columbia, fill the stage, scene after scene, with tumultuous color that comes fairly hurtling across the footlights. The costumes, by Sharaff, meet the scenery on its own terms.

The dances, created by Jack Cole, are strenuous and exciting. The singing principals have ---and need---operatic quality along with acting ability. Jules Dassin's over-all direction has been both vigorous and mindful of detail.

George Forrest and Robert Wright have written singable lyrics. The book, by Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran, holds together, and Producer Edwin Laster can congratulate himself on having turned out a worthy successor to "Song of Norway".

High points of the operetta are scenes that combine dancing with choral. The festival episode, with the stage aflame with scarlet costumes and garlands, against the shimmering background of river and mountains, is breath-taking.

The love duets between Dorothy Sarnoff and John Raitt are stirringly sung, and Raitt's gay ditty, "My Bus and I", may well become a favorite.

Comedy, coming in effective contrast with pageantry, is entrusted to the brilliant talents of Irra Petina and Hugo Haas.

Miss Petina looks handsome, sings with verve and fine vocal quality, and clicks off her laughs with a sharp shooter's precision. Haas provides a very funny portrayal of a stout Colombian playboy. Naturally a production of this magnitude did not come flawlessly in its first performance.

There will ----or ought to be---a great deal of tightening up, and a change in sequence of the numbers would build to more effective climaxes. But for all that, it's a dazzling show, and if it can get to New York without too much pruning for budget considerations, it ought to bring a good part of the fortune that has been put.

b) Morton, Hortense: *"Pageantry, Cast Win High Praise"*, [*"Magdalena Brings Season to Lavish Finale"*], San Francisco, Aug. 1948.

Any other production could get by with one revised...but NOT 'Magdalena', season's swan song for the

San Francisco Light Opera Association at the Curran. For once, the Examiner's music and drama editors do not have to toss a coin and hope for a break on a split assignment. For both it is a 100 percent win, maybe 175 per cent, since *Magdalena* is an "overpowering and lavish stage pot pourri.

So, we leave the magnificent music of Heitor Villa-Lobos to Alexander Fried, while we mull in print over the lush pageantry and discerning dramatics in this Homer Curran-Edwin Lester offering.

San Francisco Light Opera Association has seen fit to classify their new achievement as a "musical adventure". It is an adroit description. The musical is something new...a definite departure and the adventure is exhilarating, visually and aurally...story is fresh, almost naïve...and stars Irra Petina, Dorothy Sarnoff, John Raitt and Hugo Haas sing and perform with clear artistry.

It occurred to us many times during the evening, that "*Magdalena*" would make an inspiring mountain pilgrimage play. The Frederick Hazlitt Brennan-Homer Curran drama lends itself to the out-of-doors with its native Indian dances...religious motif which is handled with extreme delicacy and beauty...turbulent romance between young native girl and a pugnacious jalopy driver...the serenity of the Madonna figure...and youngsters whipping through the scenes.

Comedy is not the backbone of the musical. But there is a plethora of gaiety. Most of the humor falls into the capable hands of vivacious Miss Petina, as a dashing Parisienne, "comfort" and cook of paunchy Haas, equally deft in light moments as a gourmet...a part he looks with gusto.

Miss Sarnoff is radiantly beautiful, vocally and otherwise, as the native queen who would lead her tribe into the ways of peace. She and the good looking Raitt, as Pedro, the taxi man goaded by primitive superstitions, make an ideal romantic singing team.

Sharaff's costumes, whether they be of Paris or the jungles, are beautifully hued and designed. So are Howard Bay's novel sets which go in for much sponge rubber to create jungle morass. Other artists without whom *Magdalena* could not have scored so high, are Jack Cole, creator of the flamboyant and exotically native dances and, confidentially, the best dances San Francisco Civic Light Opera Association have presented.

c) Greene, Patterson: "*Magdalena Promises Kept*", **Los Angeles Examiner**, Los Angeles, Aug. 1948a.

Two weeks of performance have done wonders for "*Magdalena*", which next Saturday night ends engagement at the Philharmonic. Thereafter, the Los Angeles-born operetta moves on to San Francisco and then to New York. I have seen the production for a second time, and I find that all the opening night promises have been kept.

Right from the start, the Howard Bay settings and the Sharaff costumes were a dazzlement to the eye...Villa-Lobos score was an enchantment to the ear... At the opening, however---which was without benefit of any out-of-town break-in---there were moments when the offering seemed to be stumbling over its own toes. It looked as if the book requires major surgery. But with the actors finding their way in their roles, the story has leveled off nicely, with judicious cuttings but no fundamental

changes. In the legend of the struggle between Christian charity and pagan violence in a fabulous world that has been dreamed up about the name of the Magdalena River, the most notable contribution since the opening has been made by Dorothy Sarnoff. Her Maria, the "jefa" of the native tribe, has become a straightforward dramatic portrayal, without concessions to operetta tradition. This Maria has dignity, passion and charm, and the story takes logic and strength from the characterization. Under Arthur's Kay's brilliant direction, singers and instrumentalists have won an easy victory over the difficulties of the music. The orchestration is now as prismatic as the stage pictures. And whether Magdalena hits commercial success in New York or not, this music is here to stay. It is like a heavy perfume, with its seductive blend of melody, counterpoint and instrumentation. Number follows number, in exotic succession: the lilting "My Bus and I", the witty "Food For Thought", the luscious "Bon Soir Paris", the mingling of sustained melody and samba rhythms in "Magdalena", the dramatic "Forbidden Orchid" duet, the nostalgic "Singing Tree...when has a light opera score had such a mine of tunes?"

The Civic Light Opera has given us something enormously good. I hope the public on both seaboards will reward them with many happy financial returns.

d) Carroll, Harrison: *"Magdalena Is A Brilliant Effort: Villa-Lobos' Score Outstanding"*, **Los Angeles Herald-Express**, Los Angeles, 27 July 1948.

All too seldom does the Los Angeles Civic Light Association muster up the courage to strike out on its own and stage the world premiere of a musical show. But when it does, it comes up with a hit.

Magdalena has a brilliant score by Brazil's Heitor Villa-Lobos, exciting choreography by Jack Cole dancers and a barbaric splendor of costumes and settings, easily rates the distinction.

It lags behind the best of the new musicals in its old fashioned book, but there is no denying that Authors Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran have struck a rich vein of color in their story of the simple Indian workers and their conniving masters in the emerald mining district of Colombia's Magdalena River.

There is a double conflict. Between the new world and the old, as represented by the Indians themselves and their effete master, a general grown soft with the life of a gourmet in Paris.

A struggle among the Indians themselves between a newly found Christianity and their ancient heritage of violence...

There is a fever of suspense about a genuine first night. A capacity audience at the Philharmonic auditorium was sharply keyed to it and roared applause for each high point of the production. The cast came in for a generous share.

Dominating figures were Hugo Hass, as the general (his is an extraordinarily fine acting performance for an operetta); Irra Petina, as the general's mistress, who holds him chiefly because she is the "best cook in Paris" and John Raitt, as the stormy Indian who incites his fellow workers to insurrection. Dorothy Sarnoff is a more conventional operetta figure as the Indian girl who counsels her people to

follow the precepts of Christianity...

All the voices are good. Raitt, a virile baritone, is an especially valuable addition to the cast...

For the singers, the rich, unstinted Villa-Lobos score offers continuous opportunity. Some of the outstanding numbers, lyrics by Robert Wright and George Forrest, are "The Seed of God", The Omen Bird, 'My Bus and I', 'The Emerald', The Broken Pianolita', 'Freedom' and 'The Singing Tree.

The last named , coming at the start of the second act, is one of the top moments of the show. Time and again the audience applauded the bizarre rhythms of the Jack Cole dancers, who were greatly aided by the spectacular Sharaff costumes.

Praise is rated by almost everyone connected with the production: Jules Dassin, for his direction; Howard Bay for his superb setting; Robert Zeller for his choral direction; Edwin Lester for his production and Arthur Kay for his musical direction.

And among the supporting cast, by Ferdinand Hilt, as the general aide; Henry Reese, as Ramon; Melva Niles, as Solis; Johnny Arthur, as the timid Dr. Lopez and Gerard Pechner, as the gentle padre who holds that the church must not become too wealthy in this world lest it have too much to account for in the next.

"Magdalena" is the most spectacular production by the civic group. It is a smashing climax to the current season and undoubtedly will go on to success on Broadway.

e) Fisher, Marjorie: *"Villa-Lobos Music Makes Light Opera Grand"*, **San Francisco News**, San Francisco, 17 Aug. 1948.

No matter what happens to the Metropolitan Opera this year, New York is destined to have one of the most eye and earfilling musical productions – with some of the most exciting music to be found in any theater. The "MET" produced "Peter Grimes", as did Stanford, Homer Curran and Edwin Lester, backed by San Francisco and Los Angeles Light Opera Association, produced "Magdalena". And while "Peter" came classified as grand opera (since it was a tragedy), "Magdalena" comes as light opera, for it has a happy ending!

But, as a matter of fact, Villa-Lobos's music makes Magdalena far superior too, and much more exciting, than many a work which passes as grand opera. And it takes real singers to cope with the score and its rhythmic complexities. The company at the Curran has the singers, and a great deal more---including Arthur Kay as musical director, and an excellent orchestra which was occasionally guilty of the operatic sin of playing with excessive volume.

The musical score calls for vim and vigor in the pit and on the stage. And there was no lack of either last night. The music is replete with exotic melodies and Latin American rhythms which have dramatic as well as musical poignancy, plus relativity to the story ---such as it is, and Emilia Hodel tells you of the dramatic aspects elsewhere on this page.

Beautiful choral writing (and singing) marked the opening scene, the "Women Weaving", setting an extremely high standard which was remarkably well sustained throughout the opera. Yet there was

one amazing episode which proved so electrifying that it still reverberates in memory more powerfully than any other ---and that was the rhythmic and melodic counterpoint developed between "Magdalena" sung by Gene Curtsinger and "The Broken Pianola", done by dancers and ensemble. The exquisite flow of melody, against the jazz, made a rhythmic fugue quite unforgettable.

Much of the ballet music was extraordinary as some of the choreography by Jack Cole. But not all of the choreography was quite that extraordinary. The dancing, however, was excellent and always interesting.

The singing cast proved one of exceptional merit, such as the music required. Although Irra Petina gave cause for a music critic to lament, she was concentrating on being funny rather than delighting the ears with that lush tone she used to give us in the Opera House, she gave ample evidence in "Bon Soir, Paris", that she can sing beautifully when she wants to.

Dorothy Sarnoff carried most of the vocal burden of the show with consistent merit, although her voice was sometimes a bit on the strident side and lacking a warmth and nuance until she came to "Lost" which she sang with the maximum beauty of tone and emotional conviction.

The fine lusty baritone of John Raitt made him an ideal choice for the irreligious Pedro. His singing while devoid of finesse, fit the character to perfection.

Gerard Pechner sang the role of the Padre in the way one would expect from so distinguished and famous an artist. But some of the most beautiful voices and best singing heard last night came not from veterans but from new potential stars. They were Melva Niles, a former San Francisco who sang the role of Solis with a beautiful lyric soprano voice excellently used, and Gene Curtsinger, who revealed in the beautiful songs of The Old One, quite the most impressive tenor voice heard here in a very long time. Just how extensive his training and experience is something one could not judge from his limited assignment in "Magdalena", but within the limits of his role no grand opera tenor could have revealed a voice of greater beauty.

As a matter of fact, few grand operas are so expertly presented or given with such a finely balanced vocal cast as in "Magdalena". It is far and away the finest production ever offered by Ed Lester to light opera patrons. Don't miss it!

f) Soanes, Wood: *"Magdalena Superb Opera By Top Cast"*, San Francisco, Aug. 1948.

Homer Curran presents 'Magdalena', a musical adventure" is the wording of the program for the last of the season's offerings at the Curran Theater by the San Francisco Civic Light Opera Association and if that isn't an understatement, then there never was one.

"Magdalena" is one of the most magnificent pieces ever offered the Bay area, magnificent in mise-en-scene, in costumery, in ensemble singing, in orchestral work, in individual performances, topped by the incomparable Irra Petina. From where I sat, "Magdalena" was a riot of color and excitement with one of the best casts ever assembled by Edwin Lester, the managing director of the Light Opera

Association, and a production that is certain to stand New York on its ears when it is presented there in a month or so.

"Expense is no object" is a moth-eaten phrase but it was obviously the watchword in the preparation of this piece. It is doubtful if the theatergoers... have ever been given such a lavish, and at the same time tasteful production...

There are nine settings and each one breath-taking...

"Magdalena" is unlike most musicals of this type, serious in mood. Curran and Frederick Hazlitt Brennan have chosen as their locale the Magdalena River in circa 1912 when earnest missionaries were making a serious effort to bring the happy pagans to Christianity and Padre Jose was making strides until the padrone became a little too rapacious.

The Padrone of this area is a military man who is living a life of ease in Paris, spending money in a big way from the proceeds of his emerald mines.

But he has reckoned without a happy-go-lucky bus driver who loves a fight and is something of an organizer. By the time he and the padrone's mistress are through with the unhappy generalissimo, something approaching democracy has joined hands with Christianity.

Most of the action takes place on the shores of the fabulous river but there is time for a jaunt in Paris and a touch of social high life at the general's hacienda. All of this permits use of elaborate costumery which comes in delightful contrast to the picturesque garb of the natives. And through it all there is thumping music, beautiful girls and exotic dances.

Of the principals, Miss Petina has no difficulty in wrapping up the show for her own. As the padrone's mistress, she gets the show in the palm of her hand with her first number "Food for Thought" and by the time she has done the old boy in by dint of a device used in "Old English" in which George Arliss starred many years ago, "Magdalena" is her property and rightfully so.

But she has heavy competition, John Raitt, for instance, as the insurrectionist, not only has he the build and the voice for his chore but a sort of a happy abandon that makes him a most agreeable fellow. His work, and his songs bring back pleasant memories of a young Dennis King in "The Vagabond King". Dorothy Sarnoff, as a plaintive heroine with the lovely voice, and Hugo Haas as the pompous padrone are also excellent.

Haas has a fine death scene in the second act and while he has not yet plumbed the depth of it, he is making it important.

Being a nonmusical person, in an operative way, I would have liked it better if the distinguished South American composer, Villa-Lobos, had provided a few popular type melodies in his score. His only concession to the proletariat was "Food for Thought" in the first act, the title song and "The Singing Tree". Operettas need a hit tune and ... (illegible). The other songs are for singers.

There are several people who have made important contributions, the direction of Jules Dassin, the settings of Howard Bay, the costumes of Irene Sharaff, the dances of Jack Cole, the choral work of Robert Zeller that had a juvenile ... (illegible) that was delightful, and the minor comedy of Johnny Arthur who had little to do but made that little count.

"Magdalena" is a presentation of which the West may be proud and which the East will not find wanting.

ANEXO B - CARTA DE MARY PICKFORD

540.36

COPY.

No	1697
Rev	
Assn	27/11/48

Champagne Room,
El Morocco.

Shelton Hotel, New York
September 23, 1948

Excellency,

We were thrilled, delighted and deeply moved by the sheer beauty of the music, the voices, the ballet, the philosophy and the spiritual message that "Magdalena" by the Brazilian composer Villa Lobos conveys.

He is a credit to his country and a contribution to the world of art. We hail him and congratulate Brazil!

(s) Mary Pickford

(s) Armando Mencia.

To His Excellency

Mauricio Nabuco

Washington D.C.

ANEXO C - MAGDALENA (PRODUÇÃO EM MANAUS)

Música: Heitor Villa-Lobos

Adaptação e letras: Robert Wright e George Forrest

Texto: Frederick Hazlitt Brennan e Homer Curran

Adaptação: Evans Haile

Versão brasileira: Cláudio Botelho

Amazonas Filarmônica

Coral do Amazonas

Companhia de Dança do Amazonas

Coral Infantil do Centro Cultural Cláudio Santoro

Direção Musical e Regência: Ligia Amadio

Direção cênica, cenografia e figurinos: Charles Möller

Assistência de direção: Cláudio Botelho

Elenco:

Maria - Rosana Lamosa (soprano)

Pedro - Fernando Portari (tenor)

General Carabaña - Inácio De Nonno (barítono)

Teresa - Magda Paino (mezzo-soprano)

Padre José - Homero Velho (barítono)

Zoggie - Cláudio Galvan (tenor)

Blanco - Murilo Neves (barítono)

Estréia: 26 de abril de 2003; outras apresentações: 29 de abril e 1 de maio de 2003.

Local da apresentação: Estúdio 5, Manaus.

ANEXO D – REGISTROS

PARTITURAS / FILMES EM DVD/ CDS

PARTITURAS

BERLIN, Irving. *Irving Berlin Anthology*. Hal Leonard Corporation, 1994.

GERSHWIN, George. *50 Gershwin Classics*. Piano, Vocal, Guitar. Warner Bros. Publications, 1989.

LOEWE, Frederick; LERNER, Alan Jay. *Brigadoon*. Vocal Score. United Artists Music. Los Angeles, Nashville, New York.

RODGERS e HAMMERSTEIN. *Carousel*. Vocal Selections. Williamson Music/Hal. Leonard, Souvenir Folio Edition, 1994.

RODGERS e HAMMERSTEIN. *South Pacific*. Vocal Selections, Williamson Music/Hal. Leonard Corporation, 1981.

RODGERS, Richard; HART, Lorenz. *Rogers and Hart: A Musical Anthology*. Hal. Leonard Corporation, 1995.

RODGERS e HAMMERSTEIN. *The Rodgers e Hammerstein Collection*. Williamson Music/Hal. Leonard corporation. Milwaukee, USA 2002

THE SINGERS Musical Theatre Anthology. Vol. 1, Soprano, revised edition, Hal. Leonard Corporation.

THE SINGERS Musical Theatre Anthology. Vol. 2, soprano, Hal. Leonard Corporation.

THE SINGERS Musical Theatre Anthology. Vol. 3, Soprano, Hal. Leonard Corporation.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Guia Prático*. Estudo folclórico musical. 1º vol. 1ª parte. Editora Irmãos Vitale. Copyright U.S.A. 1941.

VILLA-LOBOS, Heitor. *MAGDALENA, A Musical Adventure*. [manuscrito para vozes e piano, revised: 1979] Book by Frederick Hazlitt Brennan and Homer Curran. Adaptation and Lyrics by Robert Wright e George Forrest.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Six Featured Songs: Magdalena, A Musical Adventure* (Lyrics by Robert Wright and George Forrest) Villa-Lobos Music Corporation in association with J.J. Robbins & Sons, Inc.

FILMES EM DVD

DOCUMENTÁRIOS

- *Broadway: The American Musical*. Filme de Michael Kantor. Produção: Public Broadcasting Service, 2004. Distribuição pela Paramount Home Entertainment, Hollywood. 3 dvds (aprox. 6 hours), colorido e P&B.
- *Broadway: The Golden Age*. Direção: Rick McKay. Produção: DADA Films Inc., 2004, 1dvd (111 min.), colorido.
- *Broadway's: Lost Treasures*. 22 Rare Performances from Broadway's Greatest Musicals. Produção: Acorn Media, Silver Spring, 2003. 1dvd (aprox. 80 minutes), colorido.
- *Gene Kelly: Anatomy of A Dancer*. Direção: Robert Trachtenberg. Produção: Warner Bros., Burbank, CA. 2002. 1 dvd (85 min.), colorido e P&B.
- *The Best of Broadway Musicals – Original Cast performances from The Ed Sullivan Show*. SOFA Produção: Entertainment Inc., Los Angeles, 1994. 1 DVD (aprox. 56 min), colorido e P&B.

OUTROS FILMES

- *A Canção da Vitória ("Yankee Doodle Dandy")*, 1942. Direção: Michael Curtis. Produção: Warner Bros. Pictures Inc. Edição especial, 2004 Manaus. 2dvds (126 min.), preto e branco.
- *Bonita e Valente (Annie Get Your Gun)*. Direção: George Sidney. Produção: MGM/Warner Home (filmado em 1950). 1 dvd (107 min.), colorido.
- *Brigadoon*. Direção: Vincent Minelli. Santa Mônica, CA., MGM/UA, 1954. 1 fita de vídeo (1h49min), VHS, colorido.
- *Carousel*. Direção: Henry King. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation, 1956. Beverly Hills, CA. (aprox. 128 minutes), colorido.
- *Casei-me com um Anjo (I Married An Angel)*. Direção: W.S. Van Dyke. Produção: Mablan Entertainment (filmado em 1942) Sucessos Inesquecíveis, Classicline, Manaus. 1 dvd (aprox. 84 min.), preto e branco.
- *Lua Nova (New Moon)*. Direção: Robert Z. Leonard. Produção: Classicline Luxo, Manaus, filmado em 1940, 1 dvd (104min), preto e branco.
- *O Caminho do Arco-Íris (Finian's Rainbow)*. Direção: Francis Ford Coppola. Produção: Warner Bros./Seven Arts, 1968. 1 dvd (145 min), colorido.

- *O Príncipe Estudante (The Student Prince)*. Direção: Richard Thorpe. Produção: Mablan Entertainment. Sucessos Inesquecíveis, Classicline. Manaus (filmado em 1954). 1 dvd (aprox.107 min), colorido.
- *O Vagalume (The Firefly)*. Direção: Robert Z. Leonard. Produção: Mablan Entertainment (filmado em 1937) Sucessos Inesquecíveis, Classicline, Manaus. 1dvd (aprox.131 min.), preto e branco.
- *Oh, Marieta! (Naughty Marietta)*. Direção: Robert Z., Leonard. Produção: Mablan Entertainment. Sucessos inesquecíveis, Classicline, MANAUS (filmado em 1935). 1 dvd (aprox. 135 min.), W. S. Van Dyke, preto e branco.
- *Oklahoma!* Direção: Trevor Nunn. Produção: British Sky Broadcasting Ltd. And Oklahoma! Screen Productions Ltd, Chatsworth, CA, 1999. 2dvds (180 min.), colorido.
- *Rose Marie*. Direção: W. S Van Dyke. Produção: Sucessos Inesquecíveis, Classicline, Manaus. Microservice DVD (filmado em 1936). 1 dvd (aprox. 113 min.), preto e branco.
- *Show Boat*. Direção: George Sidney.1951 Culver City, Ca.: MGM Studios, 1951. 1 fita de video (115 min.), VHS, colorido.
- *South Pacific*. Direção: Joshua Logan. Produção: Twentieth Century Fox Film Corporation, Beverly Hills, CA (filmado em 1958). 1 DVD (150min), colorido.
- *Till The Clouds Roll By*. Direção: Vincent Minelli, Richard whorf, George Sidney. Produção: MGM /Westlake Entertainment Group, 2004 (filmado em 1946). 1 DVD (137 min.), colorido.
- *Um Pijama para Dois (Pajamas Game)* 1957. Direção: Stanley Donen e George Abbott. Produção: Sucessos Inesquecíveis, Classicline, Manaus. 1dvd (aprox. 101min.).
- *Ziegfeld o Criador das Estrelas. (The Great Ziegfeld)* Produção de Robert Z. Leonard. MGM/Warner Bros. 1936. 1 dvd (186 minutos), preto e branco.

CDs

- *Annie Get Your Gun*. Original Broadway Cast Recording. MCA Records, USA, 1990. 1 cd.
- *Brigadoon*. Angel Records, USA, 1992. 1 cd.
- *The Music of Sigmund Romberg*. Dorothy Kirsten, Gordon MacRae. EMI Angel Studio, Hollywood, 1991. 1cd.
- *Highlights of Broadway Under Open Skies*. John Raitt -. Capitol Records Inc. Hollywood, 1991. 1 cd.

- *Broadway: The Music of Richard Rodgers*. Julie Andrews. Phillips, New York. 1991. 1 cd
- *A Little Bit of Broadway*. Julie Andrews. CBS Records Inc., New York, 1988. 1 cd
- *Let Yourself Go*. Kristin Chenoweth. Sony Music Entertainment, New York, 2001. 1 cd.
- *Magdalena , Uma Aventura Musical*. Música e orquestração de Heitor Villa-Lobos. Texto e adaptação Robert Wright e George Forrest. Primeira gravação mundial integral. CBS, 1988. 1 cd.
- *Musicals! 15 Hit Songs From Classic Musical Shows*. Angel Record, USA, 1993. 1 cd.
- *My Fair Lady*. Rex Harrison, Julie Andrews. Original Broadway Cast, 1956. Columbia Records/CBS Inc. New York.
- *Pal Joey* by Lorenz Hart and Richard Rodgers. Columbia, 1950 (Studio Cast Recording) 1cd.
- *Patti Lupone Live*. RCA Victor, New York, 1993. 1 cd.
- *Show Boat*. Studio Cast Highlights, EMI Classics, USA, 1998. 1 cd.
- *The Best of John Raitt*. Ranwood Records, USA, 1995. 1 cd.
- *The King And I – Kismet*. Original Broadway Casts 1951, 1953. Living Era, 2004, England. 1 cd.
- *The Music Man*. Original Broadway Cast Recording. Capitol Records 1958/1992 Angel Records, USA. 1 cd.

ANEXO E

PARTITURAS

- FOOD FOR THOUGHT
- BON SOIR, PARIS
- PIÈCE DE RESISTANCE

N° 7. FOOD FOR THOUGHT

H. Villa-Lobos
Wright & Forrest

3

11

Ter. Tell me not of

Fem.

Mal.

Pno. *p*

13

Ter. wo - men who whim - per sim - per and sigh when their men go
bou - doir comes ea - si - ly to the male. On - ly in the

Pno.

15

Ter. wea - ry of what a la - dy can of - fer let them lose their
ov - en can wo - man bal - ance her los - ses! Shall I o - ver

Pno.

17

Ter. *low - ers not I! Oh*
look this, and fail? Oh

Pno.

19

Ter. *no, no, no, not Te - re - sa! For while they weep and*
no, no, no, not Te - re - sa! He cools? I cook! He

Pno. *p*

22

Ter. *lose their sleep I broil, I steep, I*
brook! I hook with eel, and veal, and

Pno.

24

Ter. *fy! When eye - lids droop, and in - di - cate a de -*
snail So when men brood on ev - ry pret - ti - er

Pno.

Bon Soir, Paris

MAGDALENA

H. Villa-Lobos
Wright & Forrest

VALSE - Poco Moderato

TERESA

Bon soir

MALES

MALE GUESTS
(USE STAGE)

Hum

PIANO

f *mf* *p*

TER.

Pa - ree! stay al - ways as you

Mal.

Pa - ree! Hum

Pno.

TER.

au, cher a - mi au - - - r'voir a

Mal.

Hum! Hum

Pno.

24

TEN. men Pa - rae! Life will be cheer en - mi for

24

Oh men Pa - rae! Min

Pno.

Mal.

32

TEN. me with - out (returning) you! To faint -

ZOG. My mind's eye sees a mine, a

GEN. Oh Pa - rae! Men

MI. Pa - ris will not leave you free to go wand'ring! Pa - ris will

32

FEMALES (Unsof.) returning

Pa - ris will not leave you free to go wand'ring! Pa - ris will

but Pa - ris will not leave you free to go wand'ring! Pa - ris will

32

MALES (returning)

Oh! Pa - rae! Men

Fem.

Pno.

Mal.

38

TEN. me! Je fa - do - re!

ZOG. mine that might be mine! Peris works with a fat - al spell!

GEN. Pa - roo! Peris works with a fat - al spell!

M. call when you're dream-ing or pen-al-ring! Peris works with a fat - al spell!

38 (unss)

call when you're dream-ing or pen-al-ring! Pa - roo!

Fem. 38 call when you're dream-ing or pen-al-ring! *sfz p*

Pa - roo! You will find she's in - side you

Mal. 38

Eno.

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

Piece de Resistance

H. Villa-Lobos
Wright & Forrest

Valsa

(sung, as Carabaña eats)

13

Ter. *mf* Fi - ra - li - ra - lay, fi - li - ra - lie, fi - li - ra - lu! Oh

Pno. *p*

19

Ter. *pp* why is it to cry, when here am I and here are you? Our

Pno.

23

Ter. *pp* *rall.* *mf* lives we'll ev - er - more al - ly! The sail - or hears the lor - e - lei My

Pno. *(aside)* *pp* *rall.* *p*

27

Ter. wine is fan - cy fine, my feast a head-y spread, and when my lamb is

Pno.

34

Ter. *fi- li- ra- li- ra- lay, I serve the piece de re- sis-*

34

Pno. *rall. Meno*

35

Ter. *tan- - - ce a la Je- su- sa.*

35

Pno. *rall. Meno*

The image shows a musical score for a Ter. (Tenor) and Pno. (Piano) ensemble. The score is divided into two systems, each with a Ter. staff and a Pno. staff. The Ter. staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The Pno. staff is in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The lyrics are written below the Ter. staff. The score includes performance markings such as *rall.* (rallentando) and *Meno* (Meno mosso). The Pno. part features a complex rhythmic pattern with many beamed sixteenth and thirty-second notes, and some chords. The Ter. part is more melodic, with some notes tied across measures. The score is numbered 34 and 35 at the beginning of each system.

V614c

Viana, Rosane

Um compositor brasileiro na Broadway: a
contribuição de Heitor Villa-Lobos ao teatro
musical americano / Rosane Viana. – 2007.

133 fls. ; il.

Referências: (93-100)

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de
Minas Gerais, Escola de Música

Orientador: Prof. Lucas José Bretas dos Santos

1. Broadway (New York, N.Y.) – História.
2. Musical Magdalena. I. Villa-Lobos, Heitor
II. Santos, Lucas José Bretas dos

CDD: 782