

2

Sondheim e o musical conceitual

Stephen Sondheim, celebrado por escrever musicais como *Company*, *Into the Woods*, *Sweeney Todd* e *Assassins*, é por muitos considerado o criador do musical conceitual moderno. Apesar das diferentes definições de musical conceitual, é geralmente aceito que a forma incorpore um estado de espírito - ou uma identidade específica - que se comunica com o público emocional e intelectualmente.

As contribuições revolucionárias do compositor/letrista Stephen Sondheim para o teatro musical têm sido criticamente debatidas tanto no meio acadêmico internacional como na mídia impressa e digital. Entre os produtores, diretores, atores, críticos e membros do público que respondem ao seu trabalho regularmente, seus shows tornaram-se um tópico de complexas discussões sobre tema e estrutura no musical moderno. Por se tornar o objeto central deste debate analítico, Sondheim tem contribuído para o aumento da imagem do teatro musical como uma experiência intelectualmente estimulante. Para compreender melhor o musical conceitual, elo estabelecido entre musical integrado e musical híbrido da atualidade, é necessário assimilar com clareza essa ideia desenvolvida dentro da "Era Sondheim," quando o teatro musical teria reforçado a sua identidade na perspectiva da crítica e da teoria das artes dramáticas.

2.1

A evolução da forma

As definições de musical conceitual têm variado muito desde que o termo se tornou popular na década de 1970, e a sua identidade tem evoluído ao longo das últimas décadas em resposta à habilidade crescente das modernas audiências para perceber o teatro musical plenamente desenvolvido, como uma expressão teatral de forma madura. Ao longo da curta história da evolução do musical conceitual, a forma tem incorporado a apresentação de uma ideia ou conceito em construção para uma audiência.

É geralmente aceito que o precursor imediato do musical conceitual é o musical integrado, que se tornou popular nos Estados Unidos durante a primeira metade do século XX.

Em contraste com os *vaudevilles* e as revistas que dominaram o entretenimento musical na virada do século, os musicais integrados evitaram o formato plural das apresentações fragmentadas em favor do desenvolvimento contínuo de um único número principal. O público de um musical integrado poderia, assim, ter a visão linear de um espetáculo em que a música, roteiro e dança se misturassem em prol de uma revelação harmoniosa do enredo principal e das personagens associadas a ele (BORDMAN: 2001; 485). Os elementos estruturais, tais como a coreografia e o *underscoring* poderiam, então, dar peso às motivações das personagens e impulsionar a ação no palco, reforçando o enredo. Gerald Bordman considera *Showboat* (1927), de Jerome Kern e Oscar Hammerstein, um dos mais proeminentes exemplos deste tipo de musical. Em *Showboat*, um modo de vida é descrito e uma única história principal domina o musical. Canções como *Old Man River* e *Life Upon the Wicked Stage* são mais do que simples apresentações de vinhetas para o público, elas representam o papel específico de cada personagem dentro da história e a maneira como eles entrelaçam as suas vidas dentro do mundo da música como um todo. O público pode assistir a tal produção e compreendê-la com base na relação causal dos eventos sequenciais no palco e personagens que continuamente comunicam sentimentos e ações através da música, fala e movimento. Por exemplo, quando Julie canta *Can't Help Man Lovin 'Dat*, e Joe afirma que nunca ter ouvido alguém, a não ser os negros, cantar essa canção, Julie revela a sua herança genética e a canção simboliza o seu pertencimento a este determinado contexto. Sua identidade é importante para a trama porque antecipa o seu destino, que é ser abandonada devido ao preconceito étnico. Mais tarde, Julie reprisa *Can't Help Man Lovin 'Dat* com mais emoção, pois neste momento já vivenciou o que só conhecia na teoria, e isso significa uma evolução simultânea da personagem e do enredo de um momento para o próximo no musical. Este tipo de interpretação do enredo linear e desenvolvimento da personagem através da síntese de música, canções, movimento e performance se tornou a marca registrada do musical integrado em contraste com a estrutura episódica dos *vaudevilles*, das revistas e dos melodramas musicais dos primórdios do século XX.

Com base neste fundamento, Rodgers e Hammerstein refinaram a técnica de integração em *Carousel* (1945). Neste musical, o *underscore* foi utilizado em um nível sem precedentes para possibilitar as transições ininterruptas da música para a fala e vice-versa.

Essa ponte serviu para combinar padrões de canto e fala de uma forma que, além de simplesmente revelar a natureza da personagem e do enredo, avançou estes elementos dentro das canções. Ou seja, desde *Carousel*, as personagens no palco não mais iriam simplesmente revelar suas relações e sentimentos para o público através da música, elas iriam realmente utilizar as músicas para o avanço dessas relações e da história. Martin Gottfried (1993; 28) fornece uma análise detalhada da "cena do banco", considerada por ele um marco no avanço em tempo real do enredo e tema, fazendo uma analogia com o "teatro lírico", no qual o texto falado é integrado com o verso cantado, permitindo que palavras e letras não sirvam apenas para transmitir uma relação, mas para fazer avançar esta relação. Aqui, Julie Jordan e Billy Bigelow descobrem um amor recíproco alternando fala e canto, apresentando ao público musicalmente suas nuances e seus comentários descritivos em conjugação com o avanço em tempo real do enredo através da música *If I Loved You*. Ao final da cena musical, o relacionamento das personagens avançou para um nível diferente do inicial. Simultaneamente, a letra da música ilustra a evolução de um dos temas principais do show - o conceito condicional de *if* e seu papel na definição dos sonhos das personagens e seus desejos românticos. O público é, então, capaz de reagir com a constante evolução das personagens e da história enquanto refletem sobre o tema, uma vez que todos esses elementos podem ser desenvolvidos simultaneamente através de uma única canção. Em tempo real o avanço da trama e dos temas explorados no musical foram, portanto, os elementos condutores dentro deste tempo. Músicas, letras, falas e movimento se unem para contribuir para o avanço da trama e reforço do tema. Até a década de 1940, foi este tipo de enredo baseado no espetáculo "integrado" que encarnou a imagem do musical moderno.

Julie
[spoken]
But you don't!

Billy
No, I don't!

[sung]
 But somehow I can see
 Just exactly how I'd be
 If I loved you,
 Time and again I would try to say
 All I'd want you to know.
 If I loved you,
 Words wouldn't come in an easy way
 Round in circles I'd go!
 Longin' to tell you,
 But afraid and shy
 I'd let my golden chances pass me by!
 Soon you'd leave me,
 Off you would go in the mist of day,
 Never, never to know
 How I loved you
 If I loved you.

[spoken]
 Aha...I'm not the kinda fella to marry anybody!
 No, even if a girl was foolish enough to want me to,
 I wouldn't!

Julie
 Don't worry about it, Billy!

Billy
 Who's worried?

Julie
 You were right about there bein' no wind.
 The blossoms are comin' down by theirselves.
 Just they're in time to, I reckon.⁷⁵

Em 1947 Rodgers e Hammerstein criaram novamente um marco formal: *Allegro*, que é frequentemente creditado como o primeiro musical conceitual.⁷⁶ *Allegro* conta a história de um médico de uma pequena cidade americana que vive o dilema moral entre perseguir uma carreira promissora ou dedicar sua vida a ajudar os pacientes menos afortunados. Este musical se destaca pelo fato de que o estado de espírito ou o "conceito" do dilema moral, o desafio apresentado por esse dilema se torna mais importante do que o enredo em específico ou qualquer

⁷⁵ GOTTFRIED, 1993, p.28.

⁷⁶ De acordo com Stephen Citron, "[Os críticos] de *Allegro* muitas vezes o citam como o primeiro musical conceitual, ou um show escrito em torno de um tema" (2001;41). Alguns diretores contemporâneos também têm essa visão, como mostrado pelo jornalista do *Washington Post* Michael Toscano, janeiro de 2004, em entrevista com Eric Schaeffer, diretor artístico da Arlington's Signature Theatre. Toscano Schaeffer cita que *Allegro* é o "primeiro musical conceitual," um marco que contribuiu para justificar uma produção atualizada do show no Signature Theatre (*The Washington Post* 2004/01/01).

característica da personagem. De acordo com Hammerstein, "Eu queria escrever uma grande história universal" (GREEN: 1976; 274), na qual as personagens se tornariam mais representativas do que individuais, permitindo que temas universais se sobressaíssem aos elementos do enredo e do desenvolvimento das personagens especificamente. O espetáculo, portanto, substitui a ideia de integração para o domínio conceitual, uma vez que a prioridade foi a apresentação de um tema universal - o dilema moral - para o público, oferecendo-lhe a oportunidade de formar seus próprios comentários sobre as questões temáticas levantadas. Ou seja, o público já não era solicitado para simplesmente seguir uma trama linear e encontrar o sentido dentro dela quando aplicado a personagens específicos, como em *Carousel*; agora o público era presenteado com uma ideia, um conceito central, e solicitado a formar uma opinião baseada em seus conhecimentos sobre a sociedade, uma vez aplicados ao mundo universal da música. De acordo com o historiador musical Denny Martin Flinn, *Allegro* foi o primeiro musical a dar prioridade à ideia ou conceito, em vez de o enredo.

Nas palavras de Flinn, "[*Allegro*] define o rumo para Harold Prince e Stephen Sondheim, pelos números de apresentação, pela fluidez, pelo conceito ..." (1997; 234). Antes desse musical, a ênfase no teatro musical estava dentro da integração dos elementos da música, dança, linguagem e temática, a fim de contar uma história contínua. A partir de *Allegro*, no entanto, a ênfase maior é dada à integração de música, dança, fala, o tema e a história em si, a fim de suportar um modo central ou conceito. Após *Allegro*, então, a base em um enredo não era mais uma condição *sine qua non* para um musical da Broadway, em vez disso, a principal função do musical conceitual seria promover um clima ideológico especial para o seu público, a criação de um formato que permitisse ao público adotar uma perspectiva universal e, portanto, desenvolver suas próprias observações com base nos temas apresentados.

O objetivo de favorecer a reflexão sobre uma ideia temática universal diminuindo a importância do enredo levou à necessidade de se propor uma nova estrutura que permitisse a cada musical comunicar o seu conceito de maneira própria. No desenvolvimento de *Allegro*, por exemplo, Rodgers e Hammerstein utilizaram o coro grego, que pontuava a ação com advertências para as personagens. Consequentemente, os números musicais se tornaram episódios comentados, algo no estilo dos *vaudevilles* que precederam o musical integrado.

Diferentemente dos antigos *vaudevilles*, no entanto, esse musical não possuía uma estrutura fragmentada; cada número era destinado a trabalhar em estreita colaboração com os diálogos, com o movimento e com outros números musicais para descrever um tema comum, como nos musicais integrados. Parece que o musical conceitual, então, prioriza o tema e minimiza a estrutura do enredo. Esta foi a ideia básica sobre a qual os musicais conceituais tomaram forma ao longo das décadas seguintes.

Segundo diversos historiadores e teóricos, a linha de espetáculos conceituais que se seguiram a *Allegro* inclui uma diversidade de produções como *Love Life* (1948), *Hair* (1968), *A Chorus Line* (1975), *Cats* (1982), *Baby* (1983), *Starlight Express* (1987) e outros. Devido a uma ampla variedade de personagens, tramas, estilos de apresentação e datas de origem desses musicais, os analistas do teatro musical diferem em suas tentativas de identificar uma definição precisa do conceito musical. Cada um desses musicais apresenta uma estrutura específica para descrever o tema, no entanto, a natureza da relação entre estrutura, tema e conceito tem sido amplamente debatida. Portanto, uma análise das várias teorias é necessária para se chegar a uma definição funcional do musical conceitual.

Richard Kislán oferece uma definição onde compara a ideia de conceito com a de tema, diferenciando-as: "O tema de um espetáculo musical é a sua ideia principal; o conceito de uma produção musical é como essa ideia é incorporada ou interpretada (...) Conceito vai além do tema em direção de alguma declaração ou imagem sobre o que show significa, ou o que pretende, ou como irá tratar o tema"(1995; 182). Kislán infere que o conceito descreve a "personalidade" do espetáculo; conceito não é simplesmente aquilo sobre o que o show é, mas o que o show é. Conceito, então, descreve uma entidade abstrata, que parece em si intangível, mas que encontra a sua existência na síntese de outros elementos do musical, na música, expressão, movimento, tema etc. Assim, de acordo com Kislán, muito do conceito reside na própria estrutura do espetáculo - como está estruturado e apresentado ao público, além do tema que aborda.

Esta definição de conceito como a "personalidade" de um musical conceitual é adequada, pois ele descreve uma amálgama necessário entre a estrutura e o tema. O conceito, então, não é a estrutura ou o tema, mas sim o resultado de sua colaboração. Por exemplo, a estrutura em *Assassins* (1990), musical conceitual de Sondheim, se assemelha à do *vaudeville*, ou da revista

americana, refletindo o conteúdo temático do show, que fala sobre os assassinos de diversos presidentes dos Estados Unidos, sugerindo que assassinos políticos são um produto da cultura norte-americana. Nem o tema nem a estrutura de tal peça poderiam descrever completamente o conceito *per se*. Ou seja, temas da cultura norte-americana podem ser explorados em um musical, mas sem o estilo de apresentação de *vaudeville* estes temas não descrevem um conceito. Por outro lado, um estilo de apresentação como o *vaudeville* não pode formar um conceito por si só, sem um tema-guia; uma peça nesse estilo seria simplesmente um *vaudeville* da virada do século e composto por vinhetas independentes.

Ethan Mordden afirma que um musical conceitual "é uma apresentação melhor do que um espetáculo estritamente narrativo" (2003; 127). Utilizando o termo "apresentação", Mordden se refere ao método de abordar a identidade global do musical através do detalhe estrutural, ou apresentação. Em *Allegro*, o estilo de apresentação encarna o coro grego, como descrito acima, enquanto que em *Assassins*, é o *vaudeville*. Em *A Chorus Line*, o estilo de apresentação possui uma estrutura de teste, uma vez que os membros do elenco realizam "audições" para um espetáculo dentro de um espetáculo – um metaespetáculo - tornando-se assim ele próprio. Quando as personagens contam suas histórias de vida ao diretor-personagem durante as suas audições, elas estão, na verdade, "apresentando" essas histórias para um público real, proporcionando uma visão direta de apresentação sobre a vida de um bailarino e criando um clima realístico de audição. Outros musicais conceituais, como *Into the Woods*, *Cats* e *Starlight Express* empregam elementos de fantasia para introduzir o conceito. Nas palavras de Mordden, um musical como esses, em que os contos de fadas se embaralham, o mundo animal é personificado, e personagens high-tech futuristas patinam no palco, respectivamente, "(utiliza) técnicas de vanguarda para desafiar unidades de espaço, tempo, ação". (*Ibid.*, 127) Estes elementos fantásticos descrevem o estilo de apresentação do espetáculo, que por sua vez determina a estrutura através da qual o conceito é introduzido.

A importância do estilo de apresentação descrevendo a estrutura leva a outro ponto polêmico do conceito musical. Como apresentação é um elemento-chave na definição de um conceito musical, segue-se que um musical conceitual não é plenamente realizado a menos que seja apresentado para uma audiência. Kislán, por exemplo, acrescenta que um musical conceitual só é plenamente

reconhecido na produção (a diferença entre um "espetáculo musical", com um tema, e uma "produção musical", com um conceito (1995; 182). Segundo essa visão, o conceito é, na realidade, a realização da visão unificada do compositor, letrista, *bookwriter*, diretor e designer, uma vez que cada um desses criadores contribui para a maneira na qual a peça é apresentada para o público. Seria inconsistente analisar um musical conceitual a partir de uma perspectiva estritamente literária ou musical, pois esses elementos só têm potencial para dar identidade completa ao show quando este é apresentado para uma plateia.

Entre os teóricos que argumentam que um conceito musical, de fato, realiza-se plenamente apenas quando em produção, segue-se que a equipe envolvida também utiliza o conceito como força motriz do início ao fim do processo de produção. Ou seja, o conceito, descrito conjuntamente pela estrutura e tema de um musical, deve servir de inspiração desde o início da criação de uma peça. Isto contrasta com a produção de um musical baseado no enredo, que começa com uma trama na qual o ponto de vista do diretor se sobressai durante os ensaios.

Durante o processo de produção de *A Chorus Line*, a ênfase foi dada sobre o conceito de personagens que estavam fazendo testes para ser coristas, representando aqueles que fazem (ou desejam fazer) carreira no *show business*. Suas histórias são individuais e específicas, mas, além disso, são representativas do estilo de vida de uma dançarina da Broadway. Assim, o ponto de início determina a concepção da escrita da peça até a sua realização na produção como o elemento definidor, que serve para sintetizar todos os outros aspectos do musical. Como resultado, o público é envolvido e conduzido pela ideia que forma o conceito, uma vez que o conceito é reforçado por todos os elementos inerentes ao espetáculo - música, dança, voz, letra, enredo, tema, elementos de design - mais a visão do diretor.

Uma vez que o conceito ou espírito do musical serve como fonte de inspiração para toda a equipe de produção, tem-se debatido amplamente o quanto se deve enfatizar a história ou enredo na integração de uma peça como um todo para que a peça permaneça um musical conceitual. A maioria dos críticos e teóricos concordam que o musical conceitual deve integrar música, movimento, linguagem e temática equitativamente ao longo do show, mas discordam amplamente se o enredo deve receber igual ênfase, ou mesmo se o enredo deve

existir. Scott Miller, no entanto, escreve que alguns musicais conceituais possuem "um conceito central que é mais importante, mas (...) ainda empregam uma trama linear" (187). Assim, de acordo com Miller, a trama, ou o *book* do musical pode desempenhar um papel significativo na contribuição para o conceito.

Richard Kislán concorda que o musical conceitual pode conter um *plot* (enredo), ou "sequência de ações destinadas a expor o drama em caráter, ideia e situação", mas ele diferencia *plot* (enredo) e *story* (história): "enredo não significa história. Enredo implica em uma sucessão específica de eventos; história implica o conto que se conta (1995; 179). Kislán afirma que um enredo move a situação para adiante; uma história é um desenvolvimento linear de eventos, e um musical conceitual não incorpora uma história. Segundo esta definição, "história" implica uma forte relação de causa e efeito entre os eventos da trama, mas a causalidade é secundária em um musical conceitual. Do ponto de vista de uma audiência, então, a produção é importante não por revelar o que acontece depois, mas por construir continuamente o conceito apresentado.

Neste ponto, parece que as definições do musical conceitual tornaram-se excessivamente complexas, requerendo manipulações variadas da mesma terminologia. Essencialmente, o principal requisito é que o conceito atue como força motriz entre todos os elementos da produção, e que esses elementos trabalhem harmonicamente, com a mesma intensidade, para apoiar o conceito. Seja história, ou enredo, ou ambos presentes, parece irrelevante desde que as unidades se equilibrem, desde que o conceito determine tanto o processo de produção quanto a experiência vivenciada pelo público. Seria, de fato, difícil descrever um show em que nenhuma ação causal ocorre. (Mesmo em *Follies* pode-se dizer que há uma história em torno de quatro pessoas que olham para o seu passado, mas redescobrem um ao outro no processo.) Assim, parece que um musical conceitual pode empregar uma história ou um enredo com o mesmo peso que as canções, o movimento, e o ambiente no palco - para apoiar o espírito ou o conceito do espetáculo.

Para resumir, então, o conceito descreve a identidade, ou a "personalidade" de um musical conceitual, incorpora a temática e a estrutura. Como a estrutura tem um papel tão proeminente na concretização do conceito, o musical conta com um estilo de apresentação que define a sua estrutura para o público, tornando o musical conceitual uma forma que só é plenamente realizável na produção. Como

tal, o espetáculo segue o conceito do começo ao fim do processo de produção, lembrando seu antecessor, o musical integrado, na síntese de música, dança, texto, enredo e tema para realizar um todo unificado.

2.2

O conceitual em Sondheim

Sondheim explorou novos territórios a cada novo musical. Isso não o levou à aclamação e ao sucesso financeiro automaticamente; os triunfos de Sondheim são de uma ordem diferente. Seria equivocado, porém, sugerir que a inovação do trabalho de Sondheim é devida exclusivamente à seriedade de seus temas e à qualidade do seu conteúdo perturbador. Grande parte do significado de sua obra reside na sua utilização criativa da forma.

Muito tem sido escrito sobre as estruturas "integradas" do cânone musical de Rodgers e Hammerstein. A partir de 1943 (com o sucesso sem precedentes de *Oklahoma!*) até a morte de Hammerstein, em 1960, esse tipo de criação dominou o teatro musical americano. Seu trabalho forneceu um modelo, não só para o público e para os críticos, mas para outros escritores e compositores também. Havia, naturalmente, espetáculos que fugiam à nova regra, mas geralmente a fórmula de Rodgers e Hammerstein definia o padrão que o musical poderia e deveria ser. Em seu trabalho, eles fundiram as duas principais correntes de influência no teatro musical americano: o romance sentimental da opereta europeia e o coloquialismo jazzístico da revista. Tal forma foi pioneira quando Hammerstein and Kern lançaram *Showboat*, que consistiu em uma combinação de cena, música e cenário onde a ação culminava com a música delineando a personagem na história. Após um *blackout*, a cena mudava, e se repetia o padrão básico. Isto soa tão simplista quando resumido, mas antes de tal trabalho não havia nenhuma conexão íntima e necessária entre as músicas, danças, cenas e o book. As músicas nos primeiros musicais eram essencialmente não-contextualizadas. Elas poderiam ser inseridas em qualquer show e frequentemente eram deslocadas. Com *Oklahoma!* a integração de música, dança e diálogo tornou-se obrigatória, e a estrutura de Rodgers e Hammerstein foi aprovada sem qualquer alteração por mestres como Lerner e Loewe, Loesser e Harnick, e Bock.

Embora essa fórmula tenha sido lucrativa e bem sucedida, tornou-se cansativa e previsível no momento em que *West Side Story* (1957) elevou a "integração" para um novo patamar de excelência com a dança se unindo à música e à ação dramática em uma totalidade teatral (Rodgers e Hammerstein já haviam tentado, sem sucesso, modificar a fórmula em 1947 com *Allegro*). As fronteiras entre os componentes do musical foram borradas.

Foi a partir de antecedentes como esse que o talento de Sondheim se manifestou. De *protegé* de Oscar Hammerstein (de quem, além de aprendiz, foi assistente no show experimental *Allegro*) para o seu primeiro trabalho como letrista de *West Side Story*. E logo em seguida como letrista em *Gypsy* (1959). Sobre *Gypsy* e *Allegro* ele afirma:

Eu realmente acredito que *Gypsy* é um dos dois ou três melhores espectáculos que já foram feitos. Foi o melhor dentro do estilo de teatro musical de Rodgers e Hammerstein - onde você pega uma história e conta-a com cena-música-cena-música, onde os picos de emoção são levados adiante pela música. (...) *Allegro* foi um desenvolvimento que utilizaram o coro grego, iniciou o tipo de musical que Hal Prince gosta de fazer, como *Cabaret* e *Zorba*, onde há comentários sobre a história ao mesmo tempo em que está sendo contada. (ZADAN: 1971; 26)

No entanto, a forma de um musical de Sondheim vai muito além de *Allegro*, *Gypsy* e *West Side Story*. Embora canções e números de dança em um musical de Rodgers e Hammerstein se relacionem aos personagens e ao texto, elas possuem uma vida própria fora do teatro. Muitas de suas canções são padrões no mundo da música popular americana.⁷⁷ Já as músicas e letras de Sondheim raramente possuem essa vida independente. Elas são tão intimamente intrincadas ao texto do trabalho que não podem simplesmente ficar sozinhas. *Send in the Clowns* é talvez o único verdadeiro sucesso que teve alcance na mídia. Muitos críticos afirmam que esta falta de popularidade reside na qualidade não-melódica de sua música; que suas músicas não são passíveis de ser cantaroladas. O fato é que sua linha melódica está intimamente ligada à letra; a letra, o ritmo e o tom de cada canção pertence especificamente à personagem que está cantando a música naquele momento específico da ação.

⁷⁷ De acordo com Stephen Citron, em *Song Writing: A Complete Guide to the Craft*, Limelight Editions, New York, 2002, p.331, o piano é o instrumento básico da música popular americana, às vezes metal e corda; refrão de 32 durações – forma AABA or ABAC.

Além disso, a música de Sondheim é mais sofisticada e complexa, mais avançada em harmonia, forma e melodia do que as dos compositores paradigmáticos do teatro musical integrado. Sondheim modifica e muitas vezes despreza a estrutura convencional da música de teatro, com sua forma AABA. Esta estrutura garantiu ao compositor tradicional que o ouvinte fosse exposto ao tema pelo menos três vezes. E as canções eram frequentemente reprisadas, várias vezes, como cobertura para uma mudança de cena. Se o público não cantarola após um musical de Sondheim, é devido à falta de exposição às melodias tantas vezes e porque a música de Sondheim não é simples. A textura é mais densa e os conteúdos mais complexos. Por conseguinte, é mais difícil de compreendê-la no imediatismo fugaz do momento teatral. Com cada nuance musical e lírica perfeitamente adaptadas às especificidades de uma determinada personagem, músicas, letras, personagem e enredo se entrelaçam em um conjunto harmonioso, mais perto de uma ópera wagneriana do que de uma tradicional comédia musical.

Se, no entanto, tudo o que Sondheim ofereceu era mais uma intrincada mistura de elementos de um musical, então, seu trabalho seria mais uma extensão do que uma inovação. Conceito, o termo cunhado para descrever a forma do musical de Sondheim, sugere que todos os elementos do musical, desde o tema até a apresentação, são integrados para sugerir uma imagem ou ideia teatral central. Esta unidade é certamente encontrada na obra de Sondheim, mas nenhum rótulo pode eventualmente abranger a ampla gama de inovações que ele trouxe. O próprio, com sua aversão por generalizações levianas, repudia a designação:

"Conceito" é a palavra em voga desta década, assim como "integrado" foi a palavra da moda no teatro musical dos anos 40, referindo-se a uma abordagem em que a história é contada e os personagens avançam na ação por meio da música. O divisor de águas, o marco musical foi, indiscutivelmente, *Oklahoma!*. Tudo o que se seguiu pode ser visto como um desenvolvimento disso - quer seja uma rejeição ou continuidade. Eu estou levando isso a frente, fazendo variações. (Sondheim *apud* FLETEY: 1976; 69-70)

O estilo de Sondheim tem sido caracterizado como neo impressionista, pós-moderno⁷⁸ e desconstrutivista⁷⁹. Torna-se evidente, mesmo sem uma

⁷⁸ SF Stoddard explora esta visão em seu ensaio "Visions and Re-visions: The Postmodern Challenge of *Merrily We Role Along*" (2000; 187-198), assim como Edward T. Bonahue, Jr. em "*Sunday in the Park with George* as Postmodern Drama" (GORDON: 1990; 171-186).

conceituação destes termos teóricos aqui, que, além de sintetizar música, movimento, expressão, enredo e tema herdados dos musicais integrados e musicais conceituais anteriores aos seus, Sondheim introduz uma perspectiva em seus musicais que renova a cena do teatro musical.

Antes de Sondheim, o musical era construído em torno de sua história. A estrutura da narrativa era centrada principalmente em uma relação de amor e se interligava a todos os elementos: canções, danças e diálogos. Os cenários eram naturalistas, quando não extravagantes, e utilizava-se um padrão básico de apresentação, complicação, e desfecho. A estrutura do *book* destes musicais significava a história. A estrutura do book para Sondheim, por outro lado, significa a ideia. Música, letra, dança, diálogo, concepção e direção fundidos para apoiar um pensamento. Um conceito principal controla e modela toda a produção, para que todos os aspectos da produção sejam misturados e subordinados a uma única visão. O impulso temático do trabalho é transmitido para o público através de uma imagem ou metáfora primária que determina não só o conteúdo da obra, mas também a sua forma de apresentação. Forma e conteúdo não podem ser separados, eles são interdependentes. É por esta razão que cada uma das obras de Sondheim é única. O padrão em todo musical modelo Rodgers e Hammerstein é basicamente o mesmo, mas Sondheim desenvolve uma nova lírica, música e linguagem teatral para cada trabalho. As músicas e letras de Sondheim crescem a partir da ideia dramática inerente ao conceito do show e se tornam parte do drama, já as canções de teatro musical integrado só refletiam o drama. Rodgers e Hammerstein podem ter definido a cena de *The King and I* em Sião, mas, geograficamente, a localidade oriental era meramente decorativa. A música e os conjuntos podem sugerir o oriente, mas a textura e o impacto do trabalho não se diferenciou muito do de *Oklahoma!*.

O efeito contrastante criado por Sondheim em *Pacific Overtures* (1976), história sobre a ocidentalização do Japão, onde todos os elementos do trabalho são produtos da uma ideia central, não poderia ser mais marcante. O musical foi concebido no estilo teatral *kabuki*; as letras, baseadas em *haikus*; somente homens trabalharam atuando, inclusive fazendo os papéis femininos; os atores eram orientais.

⁷⁹ Stephen Banfield refere-se a desconstrução de *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* (1993; 92).

A contribuição de Sondheim para o avanço do gênero também pode ser vista em sua ruptura com a lógica tradicional de desenvolvimento do teatro realista. Tempo e espaço são fragmentados e distorcidos. Conexões lógicas são associativas e não-lineares. Sondheim e o diretor Harold Prince reconheceram que este estilo de apresentação era inspirado na obra da diretora inglesa Joan Littlewood, cuja abordagem teatral inovadora resultou em produções como *Oh, What a Lovely War!* e *The Hostage*. (PRINCE: 1974; 73) Littlewood rejeitava os padrões da narrativa tradicional e preferiu um formato no estilo *revue* (revista). Isto, combinado com sua habilidade de misturar realidade e fantasia e usar fragmentos de música para repreender o público, intrigava Sondheim e Prince. Eles reconhecem, por exemplo, que o estilo de *Company* derivou de seu trabalho. Sondheim e seus colaboradores concebem o teatro como um jogo que o público ativamente joga. Muitos dos saltos criativos necessários para a compreensão somente são alcançados com a colaboração do público. A participação da audiência é intelectual. Como uma extensão desta característica lúdica, Sondheim aprimorou sua linguagem musical de forma singular. O alto impacto emocional da tonalidade, o efeito estimulante do ritmo, a qualidade tranquilizadora da harmonia, a expansão e compressão do tempo e do sentimento - essas forças emotivas de sua música ficam bem estabelecidas, e Sondheim, naturalmente, explora todas as ressonâncias conotativas da forma musical.

Sondheim usa as várias formas e padrões da música de teatro como comentários sobre si mesmas. Certos estilos musicais são definitivamente associados na mente de uma audiência com certas épocas, certas emoções e certas verdades. Sondheim leva essas formas conhecidas de música e coloca-as em situações dialéticas. Letra e personagem ficam, assim, em desacordo com a sugestão musical. Esse deslocamento de estilo e conteúdo atinge um número de resultados interessantes e eficazes, levando o público a examinar tanto a verdade da letra e as implicações emocionais contrastantes da estrutura musical. Sondheim menciona o uso desta técnica muito brevemente, em duas entrevistas dadas no início dos anos setenta:

Eu tinha começado a sentir (...) que todo musical da Broadway dependia das músicas-integradas - números que brotavam do diálogo e do enredo - e que isso deveria ser reexaminado, e talvez modificado. Embora o tom de *Anyone Can Whistle* estivesse fora, as canções rompiam com a tradição: eles comentavam

sobre a ação ao invés de avançá-la, e acho que sua relação com o *book* era excelente. Em *Forum*, eu já tentava uma outra ruptura: músicas que eram lapsos de ação. Em *Company* as canções eram tréguas e comentários. (Sondheim *apud* BURKE: 1970; 17)

Anyone Can Whistle é um espetáculo *cult*. (...) Foi experimental e começou uma técnica para mim que eu usei desde então e espero nunca voltar a usar - o uso da linguagem tradicional da comédia musical para fazer pontos. Todos os números que Angela [Lansbury] cantou no show foram pastiche. (...)

Aliás, a técnica do uso de atitudes ao invés de emoções para Angela no *Whistle* eu usei em *Side by Side by Side* e em *You Could Drive a Person Crazy* de *Company*, e em grande quantidade em *Follies*, onde era realmente necessário. (Sondheim *apud* ZADAN: 1971; 24)

Mas o uso que Sondheim faz da linguagem de comédia musical é muito mais complexo e eficaz do que estas observações sugerem. O pastiche resulta não apenas em um comentário da personagem, mas também em um comentário sobre o público e sobre a sociedade em geral. Martin Gottfried, ao comentar sobre este dispositivo estilístico, tem uma resposta negativa:

"A sátira musical está sempre *around the corner* na obra de Sondheim. Ele se entrega a esse gosto com muita frequência e isso se torna cansativo. Isso pode ser o resultado de sua memória musical prodigiosa ou um reflexo de sua indisposição para ser emocionalmente expressivo. Zombaria, afinal, é uma forma de se escamotear." (1979; 322)

É certo que o dispositivo é satírico, mas Sondheim não o está usando simplesmente como um meio para se ocultar. A justaposição de um estilo anterior, mais frívolo, a uma questão contemporânea ou a uma personagem funciona tanto como destaque e comentário irônico sobre as duas épocas contrastantes e a diferença na expectativa da audiência de outrora e de agora. Sondheim utiliza a colagem de músicas provenientes de outros períodos históricos, assim como de gêneros variados. E também a integração de estilos musicais específicos dentro de uma única música, como a valsa *The Sun Sits Low* em *A Little Night Music* ou um motivo circense conjugado com ritmos latinos em *Another Hundred People* (*Company*), provocando impressões da vida moderna na audiência.

Gottfried rejeita a técnica, pois resulta em uma ruptura do vínculo de empatia. Há uma grande distância, porém, entre as crenças que produziam as melodias alegres da comédia musical anteriores e o cinismo cortante de hoje. Os musicais de Sondheim não são tranquilizadores nem complacentes. Um de seus

principais métodos para fazer a plateia inquieta é esta técnica de dupla exposição. A declaração de Gottfried nos remete à ideia de que musicais devem ser um entretenimento essencialmente escapista.

Um exame cuidadoso do trabalho de Sondheim revela que, embora a sátira possa ser uma característica, não o é de forma isolada. Musicais de Sondheim não são sentimentais, mas isso não significa que eles são estéreis ou insensíveis. Uma explosão emocional enorme está no cerne do teatro sondheimiano, mas para ele, isto é mais uma referência do que um ingrediente: as velhas formas, os estilos bem-amados, lembram-nos do que o teatro pode fazer, e o que a sociedade foi um dia. A canção satírica informa-nos sobre o que nossas vidas são agora. O conflito e o contraste entre ambos configura uma estimulante experiência teatral. O uso da linguagem teatral por Sondheim, além disso, não se restringe a canções individuais ou mesmo a antecedentes da comédia musical. Seus trabalhos diversificam a forma teatral escolhida para representar o conceito em questão: *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum* e a farsa romana; *Company* e o drama *drawing-room*; *Follies* e as revistas de Ziegfeld; *A Little Night Music* e a opereta; *Pacific Overtures* e o teatro *kabuki*; *Sweeney Todd* e o melodrama victoriano; *Sunday in the Park with George* e o pontilhismo; *Into the Woods* e os contos de fadas.

A saída de Sondheim dos padrões tradicionais do teatro realista afetou a natureza fundamental de suas personagens. Lehman Engel afirma: "Uma das principais diferenças entre a maioria das peças e a maioria dos musicais (...) é que as personagens nas peças frequentemente não são o que parecem ser: em musicais elas invariavelmente devem ser". (ENGEL: 1972; 16) Esta simplicidade e superficialidade intrínsecas das personagens pode ter sido verdade nos primeiros anos de desenvolvimento do musical, mas não é uma qualidade essencial do gênero, Isso não se aplica ao trabalho de Sondheim. Sondheim enfatiza repetidamente a importância das personagens multidimensionais e admite uma preferência por "personalidades neuróticas" Ele reconhece:

Pelo menos metade das minhas músicas lidam com a ambivalência, percebe-se dois sentimentos ao mesmo tempo. (...) Eu gosto de pessoas neuróticas. Eu gosto de pessoas problemáticas. Não que eu não goste de pessoas quadradas, mas eu prefiro as pessoas neuróticas. Eu gosto de ouvir rumores abaixo da superfície. (Sondheim *apud* MICHENER: 1973; 55)

Essas personagens complexas e problemáticas têm pouco em comum com as simples e ingênuas criações que Engel sugere como endêmicas ao teatro musical.

As músicas que Sondheim compõe para as suas *dramatis personae* exploram a profundidade e a agitação inerente a cada uma delas. Suas personagens nunca estão seguras sobre o que elas são, pois como ele explica:

(...) "Não é qualquer letrista que compreende o funcionamento de uma música em um musical (...) Eles escrevem canções em que uma personagem se explica. Isto é auto-destrutivo. Uma canção deve revelar a personagem para o público, mas ela não tem suficiente auto-conhecimento para descrever-se nestes termos. (Wilson *apud* GORDON: 1990; 18)

As letras e músicas de Sondheim investigam o intrincado labirinto particular de sensibilidade emocional do qual a personagem é constituída. A audiência participa desta procura da personagem em busca de si e de sua estabilidade. Consequentemente, personagens nunca são recortes unidimensionais. Esta combinação de formas sentimentais, com o comentário mordaz sobre a vida moderna é um dado irônico com o qual muitas audiências não estavam acostumadas na década de 1970. É um assassino psicopata cantando uma balada de amor às suas navalhas em *My Friend (Sweeney Todd)*, bem como um grupo de assassinos políticos harmonizando versos, referindo-se ao sonho americano em *Everybody's Got the Right (Assassins)*. Através da justaposição de ideias irônicas como essas, Sondheim ressignifica o *déjà vu* dentro de um contexto contemporâneo, além de desafiar o público intelectualmente.

Certamente as personagens sondheimianas não possuem o apelo imediato de Anna Leonowens ou o Rei do Sião, de Rodgers e Hammerstein, mas em troca dessa simplicidade emocional direta, suas personagens possuem uma complexidade que é igualmente válida teatral e emocionalmente.

Embora alguns tenham dúvidas sobre o gênio Sondheim como compositor, ninguém duvida de seu brilhantismo como letrista. No musical americano, letra e música estão intimamente relacionadas e muito do impacto teatral de toda a produção depende da percepção, sagacidade e perspicácia das letras. As palavras do libreto são tão essenciais como as notas para o qual são fixadas, pois "belas canções não são sempre maravilhosamente teatrais, e ninguém vai ao teatro

para fechar os olhos." (MARX: 1973; 125) Uma das conquistas do teatro musical americano é a exploração das possibilidades musicais e teatrais do vernáculo americano. Sondheim, em suas letras cintilantes e harmonias complexas, desenvolveu uma síntese convincente da linguagem musical e da linguagem americana e seus padrões. Palavra e som se misturam, se contrastam e se complementam, além de criar um momento teatral apropriado, uma expressão válida sobre a idiossincrasia de uma personagem. Palavra e som são inseparáveis.

Sondheim deixa bem claro que as letras que lhe interessam são "letras em uma situação dramática em um palco em termos de personagem." (SONDHEIM: 1974; 61) Arthur Lauren, que trabalhou com Sondheim em quatro shows, explica que "Steve é o único letrista que quase sempre escreve canções que só podem ser cantadas por uma e somente uma personagem em particular." (Ibid., 55) Sondheim acredita que há dois princípios básicos que ditam o que um escritor lírico pode e deve fazer, o primeiro é que as letras existem no tempo. Um público não pode pedir a um intérprete para cantar lentamente ou repetir a canção, pois "a música é um motor implacável que faz a letra seguir." (Ibid., 64) Esse princípio leva a outro, que Sondheim explica assim:

A letra vai com a música, e a música é muito rica, na minha opinião, a mais rica forma de arte. Ela também é abstrata e faz coisas estranhas com suas emoções. Assim não somente você acompanha com ela, mas com as luzes, figurinos, cenários, personagens, atores. Há muita coisa para ouvir e receber. Letras, portanto, têm de ser subscritas. Elas têm de ser muito simples na sua essência. Isso não significa que você não possa fazer letras complexas, mas essencialmente o pensamento é o que conta e você tem que alongar o pensamento o suficiente para que o ouvinte tenha uma boa chance de compreendê-lo. Muitas canções sofrem por ser muito condensadas." (Ibid., 64)

A tarefa do letrista é difícil porque ele tem que carregar cada palavra com significado. A letra pode possuir toda a complexidade da poesia, explorando tanto as ressonâncias conotativas e denotativas de cada palavra. Além disso, a própria música acrescenta ainda diferentes níveis de profundidade e de significado. Contudo, uma vez que cada letra é efêmera e tem uma exposição muito restrita, cada palavra tem de ser precisa. Consequentemente, a letra escrita é um ofício extremamente rigoroso. Sondheim mostra o quão exato um compositor deve ser em sua sensível análise do número de abertura de DuBose Heyward em

Summertime de *Porgy and Bess*. Sobre o verso *Summertime and the livin' is easy* (*Summertime* e a vida é fácil), Sondheim escreve:

Vale a pena uma grande dose de atenção para este *and* (e). Eu escreveria *Summertime when* (quando), mas este *and* configura um tom, um tom poético, para não falar de um tipo de dicção que vai ser utilizado na peça, uma dicção informal e inculta, e um fluxo de consciência que será utilizado em muitas canções, como em *My Man's Gone Now*. É a palavra mais correta, e a palavra vale o seu peso em ouro. *Summertime when the livin' is easy* é um verso chato comparado ao *Summertime and*. As escolhas entre *ands* (e) e *buts* (mas) se tornam quase traumáticas quando você está escrevendo uma letra - ou deveriam - pois cada uma pesa muito. (SONDHEIM: 1974; 65)

Sondheim reconhece três grandes influências em seu trabalho: Oscar Hammerstein, Burt Shevelove e Arthur Laurents. Como Hammerstein, Sondheim está perfeitamente consciente das necessidades dos seus cantores. Questões de ordem técnica, como terminar uma canção sobre um som aberto, escolhendo com cuidado as consoantes, criar um número final para puxar os aplausos são evidentes no trabalho de ambos. E o mais importante, Sondheim aprendeu que o conteúdo é o mais importante, o que se diz e não como se diz, fazendo o pensamento claro para o ouvinte. Oscar disse ainda que, "diga o que sente, não o que outros compositores sentem." (Ibid., 66) A partir dos conselhos de seu mentor, Sondheim elaborou o seu trabalho de forma profundamente diferente. Considerando que Hammerstein acreditava na fé e no otimismo e procurava expressar essa crença em seus musicais, o trabalho Sondheim reflete cinismo e distanciamento.

A segunda maior influência sobre a técnica de Sondheim foi Burt Shevelove, que juntamente com Larry Gelbart escreveu o book para *A Funny Thing Happened on the Way to the Forum*. Shevelove enfatizava a clareza, e passou a Sondheim que era melhor uma ideia sem brilho do que mal apresentada. Uma letra inteligente que não se encaixasse na música comprometeria a *performance* do ator/cantor, e isso esfriaria a audiência.

Sondheim trabalhou com Arthur Laurents, sua terceira maior influência, em *West Side Story*, *Gypsy*, *Anyone Can Whistle* e *Do I Hear a Waltz?*. De Laurents, Sondheim acredita, aprendeu a apreciar o significado e a importância do "subtexto". Sondheim tenta investir em palavras com vários níveis de significado.

Muitas vezes o significado do subtexto estará em total contraste com o conteúdo manifesto da letra, mas essa complexidade não é acidental, ou algo acrescentado por um ator sutil. É definida pelo letrista. Outro axioma no sistema de Sondheim é "conteúdo dita forma." A estrutura, o ritmo e a complexidade do esquema de rimas e da forma melódica, e o tom de cada música são cuidadosamente adaptados às necessidades dramáticas das personagens. Sondheim salienta que a "estrutura gramatical" da música e da letra deve ser combinada. O metro do verso deve ser acoplado com o acento das notas na música, pois caso contrário a clareza da expressão fica seriamente comprometida. Sondheim aconselha:

Quando uma frase musical chega ao fim, a letra também deve chegar ao fim, caso contrário, configura-se um conflito para quem ouve. A letra deve acompanhar a música com uma vírgula, um ponto e vírgula, ou apenas até a concretização de uma frase. (...) As palavras têm de assentar com a música a fim de se tornarem claras para o público. Estou falando de clareza. . . e clareza tem a ver com aquela coisa que eu falei, o tempo. Você não tem a chance de ouvir a letra duas vezes ou lê-la. E se a letra não salta quando a música salta e não sobe quando a música sobe, não é apenas uma questão de mau-acentos, que são ruins o suficiente, mas se não se levanta e cai com a música, o público se confunde. (SONDHEIM: 1974; 75-76)

Música e letra devem complementar-se. A música, Sondheim aponta, é um meio tão rico que o compositor deve ter o cuidado de nunca substituí-la. Ele acredita que, se uma letra muito pesada é combinada com uma melodia romântica, o público vai ser esmagado. Para que uma música complemente uma caracterização, algo deve estar implícito. Muitas vezes uma letra pode parecer banal no papel, pois a sua dimensão poética só se revela quando cantada.

Sondheim também enfatiza a sua convicção em relação ao uso da variante linguística que reflete a personagem. Em muitos aspectos, uma canção que funciona como um monólogo, em que a motivação interna de um personagem pode ser transmitida, tem que ser coerente com o seu universo linguístico. Ele admite uma rejeição às suas próprias letras de *West Side Story* por esta razão:

Um dos momentos mais embaraçosos da minha vida como letrista foi depois de uma leitura rápida do musical *West Side Story*, quando alguns dos meus amigos, incluindo Sheldon Harnick, estavam presentes. Perguntei a Sheldon após o show, "O que você acha?", achando que ele ia cair de joelhos e lamber a calçada. Mas ele não o fez, e eu pedi a ele que dissesse o que estava errado. É essa letra *I Feel Pretty*, ele disse. Agora, eu pensei *I Feel Pretty* era fantástica, eu tinha gasto um ano da minha vida rimando *day e way e me e be*, e com *I Feel Pretty* eu queria

mostrar que eu podia fazer rimas internas também. Então eu tive essa menina [Maria] portorriquenha cantando, *It's alarming how charming I feel* [É alarmente como me sinto encantadora]. Você sabe, ela [a música] não teria sido mal recebida na sala de estar de Noel Coward. Sheldon era muito gentil, mas, oh! doeu. Eu fui imediatamente de volta à prancheta e escrevi uma versão simplificada da letra, que ninguém relacionado ao show aceitou, por isso está tudo lá, me envergonhando cada vez que é cantada, porque ela é cheia de erros como esse. (SONDHEIM: 1974; 84-85)

Em contraste com a simplicidade de Maria, Sondheim, criou muitas outras personagens sofisticadas que podem ilustrar o seu espírito criador e complexo. A canção de Joanne *The Ladies Who Lunch (Company)*, o ataque cáustico de Phyllis em *Could I Leave You? (Follies)*, o modo espirituoso como Fredrik faz uma alusão literária em sua tentativa de sedução em *Now (A Little Night Music)*, e as conversas inteligentes, mas ocas, dos nova-iorquinos em *Putting It Together (Sunday in The Park with George)* são apenas alguns dos exemplos que demonstram como Sondheim consegue colocar a sua mente hábil a serviço de um esquema primoroso de rimas para tecer uma personagem.

Now (A Little Night Music)

FREDRIK:

(...)

For something romantic,
 De Sade is to trenchant
 And Dickens too frantic,
 And Stendhal would ruin
 The plan of attack,
 As there isn't much blue in
 "The Red and the Black."
 De Maupassant's candour
 Would cause her dismay,
 The Brontës are grander
 But not very gay,
 Her taste is much blander,
 I'm sorry to say,
 But is Hans Christian Ander-
 Sen ever risque?
 Which eliminates A...⁸⁰

Martin Gottfried escreveu sobre as letras de Sondheim:

⁸⁰ <http://www.allmusicals.com/lyrics/littlenightmusic/now.htm> acesso em 10/06/2010.

Se a obra de Sondheim tem pontos fracos, eles estão na complexidade excessiva e na falta de calor. No entanto, ele é, sem dúvida, o letrista mais influente de seu tempo, porque o seu trabalho lida não apenas com palavras, mas com toda a estrutura do musical. Sondheim está tentando fazer mais com as letras do que ninguém jamais tentou. (...) Mesmo seus colegas têm sido influenciados por sua abordagem teatral na escrita das letras. Por ele escrever não somente canções, mas cenas musicais, em um estilo peculiar desenvolvido para o teatro. Embora possamos perder a simplicidade e a cordialidade de uma canção simples em seu trabalho, Sondheim cria letras e músicas direcionadas a um propósito maior do que a música independente. Será por causa de seu trabalho que as letras de um musical serão finalmente reconhecidas por serem tão importantes quanto o book e a música. (1979; 71)

Apesar da inovação de forma, conteúdo e estilo, apesar de inúmeros elogios, prêmios Tony e uma Prêmio Pulitzer, o trabalho de Sondheim permanece controverso. As razões para ambos, succès d'estime e falta de apelo popular estão relacionadas. O trabalho de Sondheim é complexo e grande parte da audiência não quer ser desafiada. As atitudes predominantes de seus detratores é articuladamente expressa por John Lahr:

Musicais tradicionais dramatizam o triunfo da esperança sobre a experiência. Devido ao seu flerte com a modernidade, os shows de Sondheim são um misto de explosão de alegrias e desesperos eufóricos. Ele admite que a alegria escapa dele. "Se eu me sentasse e conscientemente dissesse que queria escrever algo que pudesse fazer as pessoas saírem do teatro muito felizes, eu não saberia como fazê-lo." Seus musicais maduros cantam sobre uma nova excelência americana: a desolação. Sondheim ficou de fora da turbulência do final dos anos 60 em sua casa em Manhattan, ressurgindo com *Company*, um musical em sintonia com o novo momento pós-protesto. Sondheim vinha com seu tempo: as emoções guardadas e o seu próprio sentido de vida minimizado eram partilhados por uma nação obcecada com o seu desespero. A loquaz dureza de Sondheim refletia o espírito de uma época de pragmatismo. Ele se tornou um fenômeno até então inédito no musical da Broadway: um campeão em desilusão.

Uma sociedade que se sente irremediavelmente perdida necessita de uma lenda derrotista. E os shows de Sondheim estão na vanguarda desta atmosfera de colapso. Ele compartilha tanto o senso de impotência da cultura quanto o seu novo hábito de extrair forças da loucura. Ele é um conhecedor do caos. (...) Os scores maduros de Sondheim mitificam a desolação. (LAHR: 1979; 70)

Lahr escreve de forma persuasiva e com inteligência sobre o niilismo encontrado na obra de Sondheim. Sua crítica é fascinante, mas ultrapassada em sua premissa. Ele mostra seu preconceito na seguinte frase-síntese, "Antes de ser arte, o musical era divertido." (Ibid., 72-74) Lahr fica intrigado, fascinado, mas ofendido com a capacidade de Sondheim para fundir a angústia (em suas diversas faces - psicológica, política, social) da América contemporânea com uma forma

que ele acredita que deve ser, em última análise, fútil. Ele critica o fato de que "Sondheim definiu-se como um vanguardista de uma forma assumidamente popular," (Ibid., 74) desprezando o gênero. Ele afirma de forma inequívoca, "a comédia musical está para a música assim como o ping-pong está para o tênis." (LAHR: 1979; 74) Mesmo seu uso do termo "comédia musical" em vez de "teatro musical" mostra seu preconceito.

O musical pode ter sido "trivial" no passado, mas a sua grandeza não reside em sua trivialidade. Sondheim mostrou que o teatro musical pode ser grave, triste, e ainda emocionante. Ele é o expoente desta nova forma musical. Seu trabalho redefiniu o gênero, e, como resultado, o abismo que separava o teatro "sério", "legítimo" do teatro musical foi sobreposto por uma ponte.

Sondheim, então, desenvolveu o que é atualmente considerado o epítome da forma cada vez mais sofisticada conhecida como musical conceitual. Seus musicais, ao que parece, recorrem a referências históricas, numa medida sem precedentes a fim de introduzir justaposições únicas de culturas, épocas e gêneros criativos. Ao fazê-lo, seus trabalhos sugerem maior envolvimento dos níveis intelectual e emocional por parte do público. Assim, na década de 1970, na "Era de Sondheim" o teatro musical americano atingiu a sua maturidade através do musical conceitual contemporâneo.