

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

Instituto de Artes

Lívia Cubayachi da Costa

**Música a favor do drama: o estudo da
dramaturgia musical do personagem Tony, de *West
Side Story*, para a construção de uma linha
interpretativa.**

São Paulo- SP

2016

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”

UNESP

Instituto de Artes

Lívia Cubayachi da Costa

**Música a favor do drama: o estudo da
dramaturgia musical do personagem Tony, de *West
Side Story*, para a construção de uma linha
interpretativa.**

Trabalho de Conclusão de Curso a ser apresentado
ao Departamento de Música da Universidade
Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho.”

Orientador: Prof. Dr. Abel Rocha

São Paulo- SP

2016

Agradecimentos

Aos meus pais Erno Barbosa da Costa e Regina Satiko Cubayachi, pelo apoio em minha carreira musical, desde o princípio, pois sem eles não teria sido possível.

À Carmem Lúcia Ebúrneo da Silva, pela generosidade em realizar a revisão do texto desta pesquisa.

A Eduardo Parpineli, pela ajuda na tradução de vários termos e frases quando a dúvida aparecia.

A Leonardo Neiva, pelo esclarecimento de dúvidas referentes à técnica vocal e à voz masculina.

Ao Prof. Dr. Abel Rocha, orientador deste trabalho, por sua inesgotável disposição, generosidade e paciência. Muito obrigada.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo analisar, por meio dos conceitos de dramaturgia musical, os números musicais e passagens orquestrais que se referem ao personagem Tony, do musical *West Side Story*, de Leonard Bernstein, levando à identificação dos elementos musicais (partitura) e textuais (letra e texto dramático), da obra, que possam contribuir para a construção dramática do personagem citado e do próprio enredo.

Esse estudo poderá auxiliar na performance musical e cênica do cantor- ator /ator-cantor intérprete de Tony e também poderá contribuir com diretores musicais, regentes e pianistas colaboradores, uma vez que o estudo oferece ferramentas para uma possível linha interpretativa do próprio personagem, na qual a música é construída a serviço da dramaturgia do espetáculo.

Palavras-chave: teatro musical, musical, dramaturgia musical, *West Side Story*, Leonard Bernstein.

Sumário

1. Introdução.....	8
1.1. Objetivos.....	9
1.2. Procedimentos Metodológicos	10
2. Sobre “West Side Story”	12
2.1. Uma breve introdução.....	12
2.2. Sinopse	14
2.3. O texto de Arthur Laurents	17
2.4. A música de Leonard Bernstein.....	18
2.5. A letra de Stephen Sondheim	20
3. O Personagem Tony.....	22
3.1. Quem é? O que representa?	22
3.2. Sua música	23
3.3. A influência da ópera romântica italiana na música de Tony e Maria	25
4. Os 5 momentos musicais de Tony	27
4.1. Primeiro momento musical: antes de conhecer e apaixonar-se por Maria. ...	27
4.1.1. “Something’s Coming”	27
4.2. Segundo momento musical: após conhecer e apaixonar-se por Maria.	38
4.2.1. “The Dance at Gym”: “Cha-cha” e “Meeting Scene”	39
4.2.2. “Maria”	43
4.2.3. “Balcony Scene” e “Tonight”	49
4.2.4. “One Hand, One Heart”	56
4.3. Terceiro momento musical: o ápice de seu conflito interno.	61
4.3.1. “Tonight Quintet”	61
4.3.2. “The Rumble”	67
4.4. Quarto momento musical: após matar Bernardo.	70
4.4.1. Suíte “Somewhere”: “Under Dialogue”, “Ballet Sequence”, “Somewhere” e “Procession and Nighthmare”	71
4.5. Quinto momento musical: a morte de Tony.....	79
4.5.1. “Finale”	79
5. Considerações finais	83
6. Bibliografia.....	86

Índice de Figuras

Figura 1 tessitura vocal de Tony	23
Figura 2 exemplo de utilização da sétima menor.....	29
Figura 3 exemplo de harmonia quartal	30
Figura 4 “seção A”: melodia rítmica, sincopada e articulada.....	33
Figura 5 “seção B”: melodia rítmica, sincopada e articulada	34
Figura 6 “seção C”: poética da ópera romântica italiana.....	35
Figura 7 “seção C”: poética da ópera romântica italiana.....	36
Figura 8 resolução do leitmotiv do trítono.....	38
Figura 9 melodia da canção “Maria”	40
Figura 10 melodia da canção "Maria"	41
Figura 11 recitativo de "Maria"	44
Figura 12 tessitura aguda de "Maria".....	46
Figura 13 dobramento da melodia pelos violinos e violoncelos.....	47
Figura 14 leitmotiv "Maria"	48
Figura 16 melodia da canção “Maria” e linha vocal da personagem Maria	50
Figura 17 canto em uníssono	51
Figura 18 dobramento da melodia pela orquestra.....	52
Figura 19 escrita vocal operística	53
Figura 20 leitmotiv somewhere em “Tonight”	54
Figura 21 leitmotiv somewhere em “Somewhere”	55
Figura 22 as quatro primeiras notas da melodia da canção “Somewhere”	56
Figura 23 divise de voz.....	57
Figura 24 vocalidade pucciniana em “O Soave Fanciulla”	59
Figura 25 vocalidade pucciniana em “One Hand, One Heart”	60
Figura 26 vocalidade pucciniana em “Tonigth”	60
Figura 27 dissonância e agressividade na música dos Jets e Sharks.....	62
Figura 28 polifonia: diálogo entre Tony e Riff e melodia do dueto “Tonigth”	64
Figura 29 melodia do dueto “Tonight”, em uníssono com Maria.....	65
Figura 30 continuação da melodia do dueto “Tonigth”.....	66
Figura 31 a música da morte de Riff.....	68
Figura 32 motivo do trítono	68
Figura 33 música que separa as mortes de Riff e Bernardo.....	69
Figura 34 ostinato sincopado e motivo de segundas maiores e menores.....	72
Figura 35 linha vocal de Tony	73

Figura 36 dueto em uníssonos	74
Figura 37 as quatro notas iniciais de “Somewhere”, citadas em “One Hand, One Heart”	75
Figura 38 “leitmotiv somewhere”, citado no dueto “Tonight”	75
Figura 39 início de “Procession and Nightmare”	76
Figura 40 discurso musical semelhante à “The Rumble”	77
Figura 41 melodia da canção “Somewhere”, em uníssonos	78
Figura 42 melodia da canção “Somewhere”	80
Figura 43 compassos finais de WSS semelhantes à “Procession and Nightmare”	81

Índice de tabelas

Tabela 1 comparação de personagens de WWS e Romeu e Julieta, traduzida de (Berson, 2011, p. 136)	17
Tabela 2 momentos musicais do personagem Tony	24
Tabela 3 semelhanças musicais entre "Procession and Nightmare" e "Finale"	82

1. Introdução

A obra *West Side Story*, de Leonard Bernstein, estreou em 1957 e tornou-se um marco na história do teatro musical americano¹ (*american musical theatre*), como as citações de Richard Miller², Geoffrey Block³ e Elisabeth Wells⁴ sugerem. Principalmente como um dos melhores exemplos de *integrated musical*⁵, isto é, uma categoria de musical no qual dança, música e texto estão totalmente interligadas, a fim de auxiliar na construção dramática da obra.

Esse conceito de que todas as artes deveriam estar interligadas para potencializar a dramaticidade de uma obra musical a ser encenada (ópera, melodrama, drama musical, *singspiel*, etc.) não é exclusivo do teatro musical americano. Em diversos períodos da história, esse conceito existiu variando um pouco, de acordo com sua época. Podemos tomar como exemplo o prefácio da ópera *Alceste*, do compositor Christoph Willibald Ritter Gluck, do século XVIII:

“Tratei de restringir a música a seu verdadeiro papel que é de servir à poesia, através da expressão e do acompanhamento das situações do enredo, sem interromper a ação ou sufocá-la com adornos inúteis e supérfluos. (...) Abertura deve transmitir aos espectadores a natureza da ação que está para ser apresentada, dando forma, por assim dizer, a seu argumento; que os conjuntos instrumentais não de ser organizados de acordo com o interesse e a intensidade das palavras, evitando nos diálogos o contraste abrupto entre a ária e o recitativo, para não quebrar uma frase pelo meio nem prejudicar arbitrariamente a força e o calor da ação.”(Kobbé, 1991, p. 68)

No século XIX, um grande defensor da união de todas as artes, para potencializar o drama, foi Richard Wagner, com seu conceito de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total),

¹ *American musical theatre*: o termo é recorrente em diversos livros da bibliografia do trabalho, embora nenhum dos autores o defina. Resumidamente, pode-se dizer que o termo faz referência ao teatro musical dos Estados Unidos que teve suas origens no século XIX, com a *operetta* e o *vaudeville*. Hoje é popularmente conhecido como *Broadway Musical*, ou musical da Broadway. No decorrer do trabalho será utilizada a abreviação TMA (teatro musical americano).

² “*West Side Story* é a única grande tragédia do teatro musical americano (...) Mais do que na maioria dos musicais, o libreto, música, letra e encenação se reúnem como um todo perfeitamente unificado, falando uma única voz.” (MILLER, 1996, p.220)

³ “O Teatro Americano deu um aventureiro passo a frente para apresentar um audacioso novo tipo de teatro musical.” (BLOCK, 1997, p.246)

⁴ “*West Side Story* é uma obra cuja música merece um estudo mais detalhado do que tem merecido até agora” (WELLS, 2011, p.03) “Como um show de fracasso comercial e artístico se tornou um dos mais bem sucedidos, adorados, e irônicos musicais do século (...) ? Como uma obra cravou seu lugar na cultura americana, como nenhum outro musical?” (idem)

⁵ *Integrated musical* : segundo Don Rubin, em “The world encyclopedia of contemporary theatre”, é uma estrutura onde diálogo, canção e dança são propositalmente amarrados para o desenvolvimento do enredo. A categoria *integrated musical* surgiu muito antes de *West Side Story*. Em 1927, o musical “*Show Boat*”, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, já apresentava essa estrutura, porém de forma não tão elaborada. Em 1943, com “*Oklahoma!*”, da dupla Richard Rodgers and Oscar Hammerstein II, o *integrated musical* desenvolveu-se e completou a mudança iniciada por *Show Boat*, dezesseis anos antes, já que o comum, até então, era encontrar os musicais que seguiam a tradição da *operetta* e *vaudeville*. *West Side Story* completou essa mudança dando mais profundidade à integração entre enredo, música e dança em um musical.

exemplificado em seus dramas musicais, e exposto em seu livro “Opera und Drama”. Em suma, podemos dizer que em diferentes períodos da história da música existiu o emprego da união entre música, teatro e dança, a fim de potencializar a dramaturgia de uma obra musical a ser encenada. Porém, apesar do conceito ser o mesmo, ele foi sendo alterado e adaptado conforme o contexto histórico de cada época.

No exemplo da ópera *Alceste* de Gluck, utilizar a música a favor do drama significava utilizá-la a favor da poesia, e não aos caprichos dos cantores, esta mudança que já era muito significativa para o tempo deste compositor, enquanto Richard Wagner propunha que não só a música deveria estar a favor do drama, mas também o cenário, figurino, encenação e o próprio espaço físico do teatro. Ele mesmo foi responsável pela construção do teatro de Bayreuth, palco da encenação da maioria de suas óperas. Na obra *West Side Story*, composta por Leonard Bernstein, encontramos um exemplo da mesma natureza de Gluck e Wagner, uma vez que texto, música e, ocasionalmente, dança, estão muito bem interligados a serviço da ação dramática.

Apesar da importância de WSS⁶ para a história do TMA⁷, tanto no aspecto musical e teatral quanto coreográfico, não há bibliografia em português acerca da obra. Podemos dizer, adicionalmente, que a bibliografia referente a teatro musical, na academia brasileira, ainda é muita escassa. Mesmo em inglês, a bibliografia referente à WSS não é tão vasta, como aponta E.Wells:

“Apesar dessa notoriedade, contudo, *West Side Story* tem ainda que ganhar um sério e completo estudo musicológico.” (Wells, 2011, p. 3)

O presente trabalho poderá auxiliar àqueles que desejam iniciar uma pesquisa na área de teatro musical, assim como na área de dramaturgia musical, já que esse é o principal aspecto a ser analisado nos números musicais. Esta pesquisa também poderá oferecer possibilidades e ferramentas a cantores-atores/atores-cantores, diretores musicais, regentes, pianistas colaboradores ou qualquer intérprete que deseje estudar, pesquisar, executar ou interpretar WSS e/ou o personagem Tony.

Dessa forma, os princípios de dramaturgia musical aqui abordados poderão servir como ponto de partida para uma linha interpretativa não apenas do personagem Tony, mas para um modelo de análise que auxilie na performance e estudo de óperas, musicais, canções ou qualquer espetáculo encenado, em que uma estória é contada por meio da música.

1.1. Objetivos

O presente trabalho propõe-se a analisar os números e trechos musicais referentes ao personagem Tony sob os aspectos da dramaturgia musical. Esta análise visa

⁶ Para efeitos deste texto, será utilizada a abreviatura WSS, ocasionalmente.

⁷ Teatro Musical Americano.

reconhecer como o discurso musical reflete seu estado psicológico-emocional e, ainda, auxilia em sua caracterização como personagem.

Gostaria de esclarecer que o conceito de dramaturgia musical é amplo e divergente. Segundo Abel Rocha :

“Ao traçarmos os paralelos entre dramaturgia teatral e aquela musical (...), uma conceituação abrangente de Dramaturgia Musical precisará, necessariamente, incluir: a) A atitude do compositor responsável pela criação de obra musical para um “texto dramático” (...) b) A análise e estudo técnico-estéticos das características de cada obra cênico-musical (...) c) A interpretação (encenação/execução) musical dessas obras (...).” (Rocha, 2008, p. 16)

Incluir-se-ão as duas primeiras conceituações, a fim de auxiliar os intérpretes que farão uso da terceira conceituação. Será feita uma análise em relação à atitude de Leonard Bernstein, em sua obra *West Side Story* (primeiro conceito) assim como a “decodificação dos aspectos poéticos dos textos musicais”(segundo conceito). Esse trabalho visa auxiliar intérpretes que queiram encenar ou executar WSS e, portanto, pode servir como ferramenta para o terceiro conceito de dramaturgia musical, exposto por Abel Rocha.

Em relação as duas primeiras acepções da conceituação de dramaturgia musical, far-se-á um levantamento dos materiais musicais utilizados para retratar as diversas situações dramáticas onde o personagem Tony toma parte. Serão estabelecidas possíveis relações de caráter psicológico e subjetivo nas transformações do material musical de Tony, durante o desenvolvimento do enredo e do personagem, visando, assim, revelar os possíveis significados dramáticos dessas transformações musicas.

Na prática, por exemplo, vai ser possível reconhecer de qual forma as variações harmônicas e ou melódicas, progressões e sequências harmônico-melódicas implicam em uma variação de caráter psicológico de Tony, nos diversos momentos ao longo da narrativa. Os elementos analisados nos números musicais consistem em: emprego de motivos e *leitmotivs*⁸, orquestração, estilo musical, construção melódica, textura de acompanhamento, ritmo, andamento, harmonia e a letra.

1.2. Procedimentos Metodológicos

Esta pesquisa foi desenvolvida por meio de inúmeras leituras e análises referentes ao musical *West Side Story*. O material primário consiste das fontes originais como *vocal score* e *full score*, texto dramático, e gravação do cd do “Original Broadway Cast” de 1957, assim como o cd “Studio Recording” regido pelo próprio Bernstein, em 1984.

Também foram feitas várias leituras relacionadas direta ou indiretamente a WSS. Em especial, há destaque de dois livros inteiramente dedicados a esse musical: “*West Side Story: cultural perspectives on an American Musical*” de Elizabeth A. Wells, e

⁸ *Lietmotiv*: significa “motivo condutor”. O termo consolidou-se devido ao drama musical de Richard Wagner. Consiste de um motivo curto que aparece diversas vezes, de forma instrumental durante a obra, e que remete a um personagem, objeto, sentimento ou situação específica.

“Something’s coming, something good: West Side Story and the American Imagination” de Misha Berson, ambos publicados em 2011.

Após a leitura e estudo de todo esse material distinto, foram identificados vários pontos comuns entre os autores e destacados vários deles aqui. Além disso, após a análise tanto das fontes originais quanto as de outros autores, surgiram ideias e interpretações próprias.

Somando estas próprias interpretações e análises as dos autores abordados na bibliografia, foi possível elaborar uma linha interpretativa para Tony, utilizando-se dos recursos da dramaturgia musical para a análise da música desse personagem.

Por fim, esclarecemos que todas as citações do trabalho foram traduzidas de suas fontes primárias, em inglês, pela própria autora e todas as figuras inseridas no trabalho foram retiradas do *vocal score* original de West Side Story, publicado pela editora Hal Leonard em 2000.

2. Sobre “West Side Story”

Neste capítulo será abordado um pouco da história a respeito deste musical: como surgiu e foi idealizado, porque se tornou um clássico e por quais motivos foi considerado revolucionário. Também serão expostas informações específicas sobre os quatro elementos principais do espetáculo: dança, texto dramático, letra e música.

2.1. Uma breve introdução

Em 1957 estreava a obra que havia de se tornar um dos maiores, senão o maior ícone do TMA. Porém a primeira ideia para criação de WSS começou muito antes de 1957, quando Jerome Robbins, coreógrafo, diretor e idealizador da peça, pensou na possibilidade de se criar um musical baseado na tragédia Romeu e Julieta, de William Shakespeare.

A equipe criativa foi uma das chaves para o êxito de WSS, que contou com personalidades já muito consagradas tanto na Broadway quanto fora dela: Jerome Robbins, coreógrafo e bailarino que transitava entre a Broadway e o New York City Ballet, assinou a direção e coreografia, além de ser o idealizador de todo o musical. Leonard Bernstein, compositor e regente consagrado tanto no universo da música erudita quanto na Broadway, foi o compositor. O libreto ficou por conta de Arthur Laurents, escritor e roteirista de teatro, cinema e musicais da Broadway. O até então novato Stephen Sondheim foi o responsável pelas letras, anos antes de se consagrar como um dos maiores ícones do TMA.

Até a data de estreia, muitas mudanças e alterações foram realizadas, porém, em todo o processo, desde o primeiro esboço, o quarteto dos criadores dialogava e desenvolvia a obra, sempre em conjunto, o que necessitava da aprovação de todos, em qualquer alteração do espetáculo. Foi isso que fez com que o processo de criação fosse colaborativo.

“(. .) Por que tínhamos que fazer isso separadamente e em outro lugar? Por que Lenny (refere-se a Leonard Bernstein) tem que escrever uma ópera, Arthur uma peça, eu um ballet? Por que não podíamos, na aspiração, tentar trazer nossos talentos mais profundos juntos para o teatro comercial nesse trabalho? Essa era a verdadeira atitude do show”
- Jerome Robbins, 1985. (Stempel, 2010, p. 402)

“Esse estudo busca, em parte, responder à questão de como algo que poderia ter dado tão errado tornou-se tão bom, e grande parte dessa resposta dá-se no processo colaborativo, o que permitiu que nenhum dos criadores fizesse o que realmente queria. Jerome Robbins visionou um ballet moderno sem palavras. Para Leonard Bernstein, o show era uma tentativa para a importante “ópera” americana que podia ser entendida e apreciada por qualquer um, e para o dramaturgo/libretista Arthur Laurents, era uma oportunidade de trazer uma importante relevância social para arquétipos da vida contemporânea e urbana em um clássico shakespeariano. (...) West Side Story provaria ser o primeiro trabalho em conjunto deles e deixaria uma marca permanente em suas colaborações futuras, hoje tidos como um dos mais importantes de nossa época.” (Wells, 2011, p. 09)

Um musical com tamanha colaboração entre coreógrafo, compositor, letrista e libretista era inédito na Broadway. Como aponta E. Wells, o sucesso do musical foi decorrente do processo colaborativo, responsável para que o enredo, coreografias e música do espetáculo estivessem conectados dramaticamente, entre si, de uma forma bem desenvolvida e coerente. Havia um porquê de todas as notas, todos os movimentos e todas as palavras estarem ali, que era um propósito dramático.

WSS estreou na “era de ouro da Broadway”⁹, época em que as comédias musicais reinavam com o romantismo de um casal apaixonado, acompanhado de um enredo leve e otimista no qual a dança, na maioria das vezes, era apenas ilustrativa e para fins estéticos, mas WSS estava longe de se enquadrar nesse padrão, e pode-se dizer que ele praticamente foi um musical de vanguarda.

Primeiro, o assunto que o musical abordava não era, nem de longe, o esperado para época, por mais que fosse baseado na tragédia de Shakespeare. A estória se passa na contemporânea Nova Iorque dos anos 50, tendo em vista que o musical estreou em 1957. A peça contém uma ácida crítica social e fala sobre a violência urbana das gangues, a imigração latina, o preconceito e a delinquência juvenil, e seus dois atos são finalizados com a morte de personagens, no palco.

Segundo a afirmação abaixo, de M. Berson, e do próprio autor Arthur Laurents, conclui-se que o conflito da paixão entre o casal protagonista intensifica-se devido à uma deficiência social, o que difere de Romeu e Julieta, onde a rivalidade das gangues não é justificada.

“É o preconceito o fator básico para estória e o tema”- Arthur Laurents. (Berson, 2011, p. 140)

“West Side Story fornece mais contexto para a deficiência social que resulta na negação e morte do amor jovem, fresco e com poder curativo.” (Berson, 2011, p. 141)

⁹ *Broadway Golden Age*: conhecido como o período iniciado em 1943, com o musical “Oklahoma!”, e finalizado em 1968, com “Hair”. Os “grandes clássicos da Broadway, que conhecemos hoje, foram estreados, em sua maioria, durante esse período. Alguns compositores e duplas de destaque foram: Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II (Carosel South Pacific, O Rei e Eu, A Noviça Rebelde), Ira e George Gershwin (Porgy and Bess), Cole Porter (Kiss me Kate e Anything Goes) e Irvine Berling (Annie Get Your Gun). É nessa época em que o gênero teatro musical é reconhecido mundialmente e consagra-se como uma forma de arte estadunidense.

Muitos acadêmicos consideram que a maior inovação de WSS foi a dança, em especial sua utilização como recurso dramático. As coreografias de Jerome Robbins eram carregadas de ação dramática e faziam parte do contar de estória. Temos como exemplo os números coreográficos “Prologue” e “The Rumble”, que encenam a briga entre Jets e Sharks. Até mesmo o estupro de Anita é coreografado em “The Taunting Scene”. E. Wells destaca que:

“West Side Story permitiu a dança mediar onde a canção ou libreto teriam previamente carregado a ação dramática.” (Wells, 2011, p. 8)

No espetáculo, a dança também auxilia na caracterização dos personagens, principalmente na caracterização dos Jets e Sharks. Isso fica muito claro na cena “The Dance at the Gym”, ou “a dança no ginásio”, onde ambas as gangues participam de um baile. Enquanto os Sharks dominam passos de dança, com estilo latino, os Jets se destacam em movimentos que lembram o *rockabilly*. O bailarino Joey McKneely, que trabalhou com Robbins diretamente, ressalta:

“Se você tirar a coreografia de Jerome Robbins você perde um enredo considerável, momentos do contar da estória, além de elementos de caracterização que estão inseridos na dança. Ela é a conexão emocional.” (Berson, 2011, p. 117)

Grover Date, ator que originou o personagem Snowbody, também declara que:

“Uma vez que você trabalha com Jerome Robins, você nunca mais olha a dança do mesmo jeito novamente. Você se torna muito consciente de que a dança vai além do movimento e tem o poder de transmitir ideias e emoções.” (Berson, 2011, p. 117)

Concluimos que a dança e o conteúdo do enredo foram dois elementos que contribuíram para que West Side Story fosse considerado um musical inovador e ousado na “época de ouro da Broadway”.

2.2. Sinopse ¹⁰

Prólogo

A abertura é cuidadosamente coreografada, é um ballet metade dançado e metade mimetizado. Ele mostra a tensão crescente entre os Sharks, uma gangue de Porto Rico, e os Jets, a gangue formada por garotos “americanos”. Um incidente entre o líder dos Jets e o líder dos Sharks, Bernardo, provoca uma briga entre as duas gangues. Os policiais Scharnk and Krupke chegam para separar a briga.

Ato 1

O detetive Scharnk, o policial mais velho do pedaço, tenta convencer os Jets a dizerem quais porto-riquenhos são os responsáveis pela bagunça na vizinhança, já que

¹⁰ Traduzida, pela autora, do site <http://www.mtishows.com/west-side-story> . Acesso em 03/09/2016.

Scharnk afirma que ele está do lado dos Jets. Os Jets, todavia, não são “dedo-duro” e não contam nada a ele. Desapontado, Schrank ameaça dar uma surra nos Jets se eles não se comportarem. Quando o policial vai embora, os Jets expressam seu desconforto com a vinda dos Sharks ao seu território e decidem que precisam de uma grande briga para resolver o problema de uma vez por todas – mesmo que ganhar signifique brigar com facas e revólveres. Riff planeja ter um conselho de guerra com Bernardo para decidir sobre as armas. Action deseja ser sua dupla, mas Riff diz que formará com Tony, sempre. Os outros garotos reclamam que Tony não tem aparecido há um mês, mas Riff não liga; uma vez que você é um Jet, você é um Jet por toda a sua vida (“Jet Song”). Riff vai ver Tony, que agora está trabalhando na farmácia de Doc. Riff o pressiona a ir na escola de dança para o conselho de guerra, mas ele reluta, pois ele tem tido um sentimento estranho de que algo importante está logo ali na esquina. Mesmo assim Riff convence-o a ir para o baile. Riff deixa Tony se perguntando sobre esse sentimento estranho que tem tido (“Something’s Coming”). Em uma loja de noivas, Anita transforma o vestido de comunhão de Maria em um vestido de festa. Ambas são porto-riquenhas. Anita é esperta, sensual e perspicaz. Maria é agitada, entusiasmada e infantil, mas também está se tornando adulta. Maria reclama que o vestido é muito comportado, mas Anita explica que Bernardo, o namorado de Anita e irmão de Maria, a fez prometer que não faria o vestido muito curto. Percebemos que o vestido é para o baile, que Maria irá frequentar com Chino, que é com quem imagina se casar, apesar do fato de não sentir nada por ele. No baile no ginásio local, o grupo é dividido. Jets e suas garotas ficam de um lado e os Sharks e suas garotas do outro. Ambas as gangues se desafiam (...) e todos dançam com membros de seu próprio grupo, enquanto Tony aparece no baile. (“Blues”, “Promenade” e “Mambo”). Durante a dança, Maria e Tony trocam olhares. Há uma conexão instantânea. (“Cha-Cha” e “Meeting Scene”). Bernardo interrompe-os, dizendo para Tony afastar-se de sua irmã e pede para Chino levá-la para casa (...). Conforme todos vão embora, Tony fica extasiado com o sentimento de ter encontrado a garota mais linda de todas (“Maria”). Mais tarde, Tony encontra a escada de incêndio, do lado de fora do apartamento de Maria, e a chama. Ela aparece na janela, mas teme que eles possam ser pegos (...). Maria e Tony proclamam o amor um pelo outro (“Tonighth”). Ele promete encontrá-la na loja de noivas, no dia seguinte. Bernardo, Anita, Chino e seus amigos discutem as injustiças da América – eles são tratados como estrangeiros, enquanto “polacos”, iguais a Tony, são tratados como americanos legítimos, e ganham em dobro pelos seus trabalhos (...). Uma das amigas de Anita, Rosalia, diz estar com saudades de Porto Rico. Anita zomba do fato. Enquanto Rosalia exalta as belezas do país, Anita responde com os motivos dela preferir o novo país. (“America”). Na farmácia, Os Jets esperam os Sharks, discutindo quais armas eles possivelmente irão usar (...). Doc, o dono da farmácia, não entende porque os garotos estão arrumando confusão com os porto-riquenhos, e os garotos dizem que são os Sharks que arrumam confusão para eles. Doc os chama de vadios e Action e A-rab ficam furiosos. Riff diz que eles têm que poupar energia para a briga, e acalmar-se ao invés de surtar (“Cool”). Bernardo chega na farmácia e, junto Riff, começa a discutir os termos da briga. Tony chega e convence todos a concordarem a terem uma briga justa – apenas com o corpo, sem armas. O líder dos Sharks lutaria com o líder dos Jets. Bernardo concorda, pensando que irá lutar com Tony, mas os Jets dizem que irão escolher o lutador (...). No

momento em que Tony e Doc fecham a loja, Tony revela que está apaixonado por uma porto-riquenha. Doc fica preocupado. No dia seguinte, na loja de noivas, Maria diz para Anita sair, pois ela mesma irá arrumar as coisas da loja. Anita está prestes a sair quando Tony chega. Ela, rapidamente, entende o que está acontecendo e promete manter segredo. Quando sai, Tony diz a Maria que a briga será justa, embora isso não mesmo seja aceitável para ela, ao que pede a Tony que vá impedir a briga. Ele aceita. Tony faria qualquer coisa por ela. Eles fantasiam sobre estarem juntos e casados (“One Hand, One Heart”). Mais tarde, os membros do *ensemble* esperam ansiosamente a briga, cada um por razões diferentes (“Tonigth Quintet”). Na briga, os líderes se preparam para a lutar. Tony entra e impede isto, mas Bernardo rebela-se e chama-o “frango”, por evitar de lutar com ele. Riff empurra Bernardo e a briga intensifica-se rapidamente até que Riff e Bernardo pegam suas facas. Bernardo mata Riff. E Tony, em revide, mata Bernardo, mas fica instantaneamente horrorizado pelo que fez. A polícia chega e todos fogem. Anybodys despista Tony a tempo.

Ato 2

No apartamento de Maria, ela exalta as suas amigas sobre seu casamento na noite anterior (“I Feel Pretty”). Chino interrompe-a para dizer que Tony matou Bernardo. Ela recusa em acreditar, mas quando Tony chega em sua escada de incêndio, confessa tudo e oferece-se para entregar a polícia, no entanto Maria implora que ele fique com ela. Tony diz que embora eles estejam juntos, todos são contra eles, mas também que ele irá encontrar um lugar onde possam estar juntos (“Somewhere”). Em um beco, os Jets se reúnem em estado de choque. Ninguém tem visto Tony. O policial Krupke aparece e ameaça levá-los para a delegacia. Os garotos o despistam e agravam a situação encenando, de forma muito irônica, o que aconteceria caso o policial, de fato, levasse-os (“Gee, Officer Krumpke”). Anybodys aparece com informação de que Chino está atrás de Tony. (...) Os Jets concordam que precisam encontrar Tony e alertá-lo sobre Chino. Enquanto isso, Anita vai até o quarto de Maria e a encontrá-lo. O casal está planejando fugir. Ele sabe que Doc lhe dará dinheiro, então vai até a farmácia e pede que Maria encontre-o lá. Após Tony partir, Anita fica enfurecida com Maria por ela amar o garoto que matou Bernardo, o irmão dela. Maria reconhece que isso não é o certo, e sente não poder fazer nada a respeito. (“A Boy Like That / I Have a Love”). Anita conta a Maria que Chino tem um revólver e está atrás de Tony. O policial Schrank chega e detém Maria para um interrogatório. Ela pede para que Anita vá até a farmácia e diga a Tony que irá se atrasar. Anita aceita, relutantemente. Os Jets chegam na farmácia, sabendo que Tony e Doc estão no porão. Anita chega e pede para falar com Doc. Os Jets reconhecem-na como a namorada de Bernardo e, pensando que ela está lá para trair Tony, juntamente com Chino, os garotos não a deixam ir até o porão para falar com Doc. Ao invés disso, eles tentam estuprá-la. Doc chega e acaba com a ação dos garotos, porém, Anita, machucada e com desprezo, mente para Doc e pede para ele contar ao Tony que Chino atirou em Maria, e devido a isto, nunca mais irá poder vê-la. Quando Doc transmite o recado de Anita a Tony, o mesmo fica transtornado e de coração partido. Corre pelas ruas e chama por Chino para que este o encontre. Anydobys tenta impedi-lo, sem ele se importar. Tony grita para Chino dizendo que deveria aparecer e atirar nele, também.

Maria surge na rua, para a grande surpresa de Tony. Ambos correm um em direção ao outro. Nesse exato momento, Chino aparece e atira em Tony, que cai nos braços de Maria, gravemente ferido. Os Jets, Sharks e Doc aparecem na rua. Maria pega o revólver e aponta para todos eles, perguntando a Chino se há balas suficientes para matar todos eles, inclusive a ela. A intensidade da fúria e tristeza de Maria toca todos, quando ela desaba sobre o corpo de Tony. Os policiais Krupke e Schrank chegam, juntam-se a Doc, observando dois garotos de cada gangue carregarem o corpo de Tony e formarem uma procissão. O restante segue a procissão, junto a Baby John, que auxilia Maria. Enquanto Maria segue-os, os adultos continuam sendo testemunhas silenciosas (“Finale”).

2.3. O texto de Arthur Laurents

Para fins deste trabalho serão utilizados os seguintes termos:

- a) Texto: refere-se ao texto dramático, aquele que é falado pelos personagens.
- b) Letra: tudo que for “cantado” pelos personagens durante as canções, conjuntos duetos, etc.

Dado o exposto, prossigamos. O enredo do musical é explicitamente baseado na tragédia Romeu e Julieta de Willian Shakespeare entretanto, ao invés de Verona, temos a cidade de Nova York dos anos 50, com sua violência urbana, gangues, marginais e imigrantes latinos. Também trocamos as famílias nobres Montecchio e Capuleto por duas gangues de adolescentes marginais: os Jets e os Sharks.

Os Jets formam a gangue de “americanos”, que na realidade possuem descendência polonesa. A gangue dos Sharks é formada por imigrantes de Porto Rico. No primeiro número da peça, “Prologue”, já fica clara a rivalidade entre os dois grupos. O grande conflito, todavia, inicia-se quando Tony, um Jet, apaixona-se por Maria, uma Shark, e em virtude do fato mencionado, temos uma situação semelhante a ocorrida em Romeu e Julieta. Por sinal, é possível traçar vários paralelos entre os personagens de ambas as peças:

	ROMEU E JULIETA	WEST SIDE STORY
Amantes dos grupos em guerra	Romeu (Montecchio) Julieta (Capuleto)	Tony (Jets) Maria (Sharks)
Líder de um dos grupos/amigo fraterno	Mercúcio (Montecchio)	Riff (Jets.)
Adulto conselheiro/boticário	Frei Lourenço	Doc
Líder da outra gangue	Teobaldo (Capuleto)	Bernardo (Sharks)
Pretendente rejeitado	Paris (Capuleto)	Chino (Sharks)
Mulher mais velha confidente	Ama de Julieta (Capuleto)	Anita (Sharks)

Tabela 1 comparação de personagens de WWS e Romeu e Julieta, traduzida de Berson, 2011, p. 136.

Misha Berson traça inúmeras diferenças e semelhanças referente ao que essas duas obras têm em comum no ponto de vista do enredo. Uma delas é, que:

“Em West Side Story há um motivo imediato, urgente e compreensivo para a rivalidade das gangues. É uma hostilidade nascida da pobreza, ignorância e preconceito cultural (...)” (Berson, 2011, p. 141)

É possível afirmar que as principais diferenças estão relacionadas ao final da peça e ao real motivo de ódio entre os dois grupos rivais. Enquanto em Romeu e Julieta a rivalidade entre as famílias nobres não é justificada, em WSS, como aponta M. Berson, a rivalidade e o ódio devem-se à ignorância e miséria da condição de vida dos adolescentes, revelando uma crítica social, a qual é ausente em Romeu e Julieta.

Referente ao final de peça, podemos dizer que a principal diferença é que temos a morte apenas de Tony, ao invés da morte do casal, como acontece em Romeu e Julieta. Dado o exposto, a cena final de WSS foi uma das mais discutidas pelos criadores e eles optaram por não matar Maria, graças à sugestão do consagrado compositor Richard Rodgers, que afirmou Maria “já estar morta, depois de tudo que aconteceu com ela” (Berson, 2011, p. 14).

Exceto esses dois momentos, o musical assemelha-se muito com a peça de Shakespeare no que diz respeito ao conteúdo do texto dramático.

2.4. A música de Leonard Bernstein

Duas grandes influências musicais de Bernstein, em West Side Story, foram Aaron Copland e George Gershwin. Este último exerceu forte influência em Bernstein pela sua *folk opera* Porgy and Bess. A obra, assim como WSS, destaca-se pelas misturas de estilos musicais diversos como o jazz, blues e a música erudita. Misha Berson detalha semelhança musical entre as duas obras:

“É difícil imaginar que West Side Story não tenha sido, na Broadway, a síntese entre drama e música de Porgy and Bess, obra que tanto exerceu influência como foi a adorada por Bernstein e Sondheim (...) West Side Story é um das poucas partituras de musicais americanos que abordou o alcance e as aspirações do marco da Broadway, da ópera jazz-folk Porgy and Bess, de George e Ira Gershwin.” (Berson, 2011, p. 81)

“A partitura musical é reconhecida (...) pela vasta paleta sonora de modelos musicais, passando por *leitmotifs* wagnerianos, dança latina, *big-bands* de blues, além da música americana de vanguarda (...). Assim como em Porgy and Bess, uma grande característica da partitura de West Side Story é a mistura de estilos musicais distintos. Em especial a mistura entre a música operística, sinfônica e popular.” (Berson, 2011, p. 82)

Misha Berson considera que essa variedade de estilos refletia a vida e carreira musical de Bernstein, já que, ao mesmo tempo, Bernstein regia inúmeras obras-primas da tradição ocidental europeia, estreava diversas obras de música contemporânea e compunha musicais da Broadway, com forte apelo jazzístico. O autor ainda aponta a diversidade de estilos como uma característica composicional do próprio Bernstein.

"Alguns colegas de Bernstein observaram que sempre houve um conflito e tensão no seu trabalho composicional entre rivalizar a ópera e a música orquestral de seus antepassados consagrados (como Wagner, Mahler e Beethoven) com os consagrados compositores modernos que ele admirava (como Copland, Stravinsky e Hindemith) e, ainda, conter o entusiasmo dos sons de *show tunes*, canções pop, blues e *modern jazz*, que ele também amava." (Berson, 2011, p. 83)

A variedade de estilos musicais, como tudo em WSS, tem um sentido dramático. Estilos musicais diferentes retratam personagens diferentes e, como já mencionado, essa regra também se aplica à dança do espetáculo. Um exemplo nítido é a diferença estilística entre a música dos Sharks e Jets. Embora ambos tenham uma música rítmica, rápida e extrovertida e uma orquestração predominada por metais e percussão, os Jets, devido a serem americanos, têm uma música influenciada pelo jazz e blues e os Sharks, por serem de Porto Rico, possuem uma música com sotaque latino.

A música de Tony e Maria difere-se totalmente da música referente às duas gangues, considerando que ambos superaram o ódio e o preconceito enraizado nas gangues rivais e apaixonam-se à primeira vista. A música do casal segue a tradição da ópera romântica italiana, especialmente das óperas de Puccini, como detalharemos posteriormente.

Apesar da diversidade de estilos, há elementos que conferem unidade à partitura do musical. O primeiro deles é a dissonância e o cromatismo. Ambos estão presentes em quase toda a música do espetáculo, em maior ou menor grau, por meio de intervalos melódicos e harmônicos de segunda menor e sétimas maiores e menores, clusters e acordes diminutos.

"Foi em West Side Story que a expressão completa do intervalo, como precursor do desenvolvimento musical, tomou forma. O intervalo aqui não foi usado apenas com propósito melódico, mas também como uma força harmônica. O intervalo em questão é o trítone, certamente um simbolismo apropriado para o drama musical trágico." (Block, 1997, p. 266)

"Bernstein também utiliza materiais musicais mais diretamente, tirando vantagem do poder da música para retratar estados psicológicos e atribuindo equivalentes musicais para as emoções de ódio juvenil e passional e a sua contrapartida no amor jovem. E o principal material musical de Bernstein para tornar isso possível é o trítone (...), um intervalo altamente dissonante, que ilustra o motivo associado às gangues cheias de ódio. (...) O motivo serve claramente como um elemento central unificador." (Block, 1997, p. 266)

"A música de Bernstein cria conexões dramáticas através do uso de *leitmotifs*." (Miller, 1996, p. 223)

O segundo elemento unificador, citado não só pelos autores acima como em qualquer texto da bibliografia deste trabalho relacionado à WSS, consiste no intervalo melódico de trítone. Esse intervalo permeia toda a partitura do musical e pode ser analisado com um *leitmotiv*, visto que possui um sentido dramático: Bernstein escolheu o intervalo mais dissonante do sistema tonal para retratar o ódio entre Jets e Sharks, a morte, a violência e a tragédia contida no espetáculo.

No decorrer deste trabalho, a música de WSS será analisada com mais profundidade, em especial os números musicais relacionados ao personagem Tony.

2.5. A letra de Stephen Sondheim

West Side Story foi a estreia do até então novato Stephen Sondheim, como letrista na Broadway. Sua parceria com Bernstein foi de sucesso, especialmente devido ao fato de Sondheim ser músico, além de letrista. Bernstein declarou:

“Eu podia explicar problemas musicais para ele (Sondheim) e ele iria entender imediatamente, o que fez com que a colaboração fosse um prazer. Era como se eu estivesse escrevendo com meu alter ego.” (Berson, 2011, p. 84)

Até as diferenças de personalidade de cada um contribuíram para a parceria. Enquanto Bernstein era apaixonado, Sondheim era calculista e racional, fazendo com que o conjunto de música e letra fosse provido, simultaneamente, de lirismo e densidade dramática.

“Bernstein preferia sentimentos mais nobres e uma linguagem romântica, transmitida com exacerbado sentimentalismo proporcional a sua própria personalidade. Sondheim naturalmente era mais introvertido, cerebral, exato, e na visão de Bernstein uma pessoa violentamente opinadora e que sofre todas as dores de um perfeccionista.” (Berson, 2011, p. 84)

“O jeito reservado de Sondheim fez Bernstein afastar-se do sentimentalismo exagerado, enquanto a abertura emocional de Bernstein preveniu Sondheim de transformar todas as canções em um fascinante perfil psicológico e minucioso.” (Wells, 2011, p. 06)

Sondheim expandiu o conceito de *integrated musical* para as letras, que deveriam ser fieis ao texto, personagens e estrutura musical. Elas deveriam fazer com que a ação dramática fosse adiantada. Ele mesmo declarou que:

“Para contar uma estória convincente, seria melhor ter na letra uma ação de palco ou um desenvolvimento, a fim de manter os elementos se movendo.” (Berson, 2011, p. 86)

As letras das canções de WSS possuem uma nova abordagem em termos de estilo, se comparadas aos musicais contemporâneos da década de 50. Ao invés do lirismo e poesia das letras da “era de ouro da Broadway”, Sondheim apegou-se em uma linguagem mais coloquial, prosaica, repleta de gírias e que representasse a linguagem de como cada personagem expressava-se verbalmente, como afirma Berson:

“O estilo de letra de Sondheim é estritamente moderno e vernacular. Ele queria evitar qualquer confusão verbal, hipérbole, e clichê, enquanto permanecia fiel à estória, personagem e estrutura musical.” (Berson, 2011, p. 84)

A letra do dueto “A Boy like that”, que teve como base um diálogo do texto de Arthur Laurents, é um grande exemplo desse “estilo moderno e vernacular”, que condizia com a linguagem dos personagens. O próprio Bernstein declarou que:

“(...) Simplesmente, nunca me ocorreu escrever uma letra como ‘Um menino como aquele que matou seu irmão’. Aquilo parecia uma linha de prosa para mim, mas quando Steve (Sondheim) viu aquilo no texto de Arthur, ele quis usar imediatamente.” (Berson, 2011, p. 85)

Em resumo, a letra de Sondheim, unida à música de Bernstein, permitiu a construção de uma dramaturgia musical muito elaborada, considerando que ambas estavam profundamente ligadas à ação dramática e à caracterização dos personagens. Juntas, a letra e a música de WSS contribuíram para consagrar o musical como um perfeito exemplo de *integrated musical*.

3. O Personagem Tony

Este capítulo irá expor informações referentes à caracterização do protagonista da peça, Tony. A respeito da música do personagem, destacaremos a influência da poética da ópera romântica italiana, em grande parte de seus números musicais. Estes, por sua vez, serão agrupados de acordo com o estado psicológico e emocional de Tony.

3.1. *Quem é? O que representa?*

Segundo a descrição do Music Theatre Internacional¹¹, Tony é “um rapaz romântico e líder fundador dos Jets que agora encontrou um novo estilo de vida. Tony encontra-se extremamente dividido entre suas amizades e seu amor. Apaixona-se por Maria e depara-se com a morte precoce. Genuinamente doce e sincero. Sexo: masculino; Idade: 25 a 30 anos; Nota mais aguda da tessitura: s₄; Nota mais grave da tessitura: s₂.”

Pela observação dos aspectos analisados, Tony seria o típico protagonista mocinho de uma ópera italiana romântica, se não fosse o fato dele ser um dos principais integrantes de uma gangue de marginalizados, a qual prega o preconceito e a violência.

Contudo, ao mesmo tempo em Tony é um membro dos Jets, ele também se diferencia dos demais membros da gangue. No início do espetáculo essa diferença se consolida. O primeiro número musical/coreográfico da peça é “Prologue”, uma cena de confronto entre as gangues arqui-inimigas, mas Tony é o único membro que não está presente. O diálogo que se estabelece após “Prologue”, cria essa distinção de Tony:

Action: Tony não pertence mais aos Jets.

Riff: Pare com isso, garoto Action. Eu e Tony fundamos os Jets.

Action: Bem, ele age como se não quisesse fazer mais parte. (...)

Action: Tony não tem estado com a gente há mais de um mês.

Na primeira aparição de Tony podemos observar que ele é o único membro das gangues que possui um emprego:

“Assim que o musical começa, Tony já está na fase adulta deixando de ter as cores da gangue e trabalhando na drogaria de Doc.” (Berson, 2011, p. 139)

Logo no início do espetáculo, fica claro que Tony está buscando “um novo estilo de vida”, que vai além do fato de ter um emprego. Sua primeira canção solo “Something’s Coming” (“Algo está Vindo”) retrata essa mudança. Na mesma noite ele encontra esse “algo”: sua amada Maria, uma Shark. Os dois apaixonam-se à primeira vista e, a partir daí, Tony vê-se obrigado a lidar com um grande conflito interno: ser fiel a seus amigos

¹¹ É a empresa que detém os direitos autorais do musical WSS. Site: <http://www.mtishows.com/west-side-story>. Acessado em 03/09/2016.

Jets ou a sua amada Maria, que é da gangue rival. Esse conflito é intensificado no segundo ato, após Tony matar Bernardo, irmão de Maria. Ao final do espetáculo Tony é assassinado por Chino, um Shark, e morre nos braços de Maria.

É possível dizer que Tony tem uma personalidade dual porque ao mesmo tempo revela-se como o mocinho apaixonado e, também, como membro da gangue dos Jets, sendo até mesmo capaz de matar. Somadas sua personalidade a sua trágica morte, no final do espetáculo, concluímos que realizar uma análise acerca do personagem não é uma tarefa tão simples:

“Será Tony um herói? Uma vítima? Um assassino legítimo? Um dos pilares de West Side Story é que a obra não impulsiona um julgamento tão rígido e moral sob Tony e seus parceiros. Mas, um ator precisa ir além do óbvio com o personagem, e combinar sua característica masculina, ingênua e romântica com a tenacidade a força que o fizeram formar os Jets juntamente com Riff, em primeiro lugar – e, com reflexão mas relutância, ainda viver sob o código da gangue.” (Berson, 2011, p. 45)

A questão levantada por M.Berson é muito pertinente, ao considerar Tony possuir uma dicotomia a qual permite tornar-lo um personagem muito mais interessante do que o raso clichê do mocinho. Com base na dramaturgia musical, é justamente esta questão que o trabalho visa responder: Quem é Tony, afinal?

3.2. Sua música

O personagem Tony contempla um papel para o registro vocal de tenor porém, para um tenor que também canta na região grave e médio- grave da voz, como nos revela a figura retirada do vocal score original:

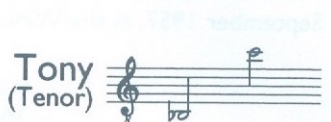


Figura 1 tessitura vocal de Tony

O presente trabalho não visa abordar detalhes relacionados à técnica vocal e classificação vocal, mas podemos dizer que, comumente, os papéis de “tenor” na literatura do TMA, são frequentemente classificados como papéis de “baritenor¹²”, e em WSS não é diferente.

¹² “Baritenor” é um registro vocal de barítono com notas mais agudas do que as usuais. Notas tão agudas que, na realidade, são consideradas notas de registro de tenor, que costumam variar entre um lá3 e dó4. Esta nomenclatura é, frequentemente, utilizada entre os profissionais de teatro musical.

Na época em que WSS estreou, em 1957, não era comum a utilização de microfones para os cantores de teatro musical. Em 1957, a técnica vocal dos cantores de teatro musical restringia-se à técnica vocal do canto lírico, em virtude dela ser a única escola de canto bem consolidada, até então. Portanto, em 1957, um tenor com estudo de ópera era, possivelmente, o perfil esperado para os intérpretes de Tony.

Hoje não se faz teatro musical sem microfones e um dos motivos é o fato de que a técnica vocal mais utilizada para teatro musical, atualmente, é a técnica do *mix voice*.¹³ Essa técnica vocal não só necessita de microfone para sua amplificação, como foi praticamente criada para o mesmo. Se formos ouvir gravações recentes de WSS, constataremos que os intérpretes de Tony costumam utilizar a técnica do *mix voice*, especialmente nas notas mais graves do personagem. Apenas em algumas notas agudas faz-se a utilização da técnica do canto lírico.

Postas as questões vocais de Tony em discussão, prossigamos, como dito anteriormente, abordando que o personagem possui uma dicotomia em sua personalidade e essa dicotomia está muito bem representada em sua música.

Sua personalidade do mal correspondente a sua participação na gangue dos Jets e ao fato de ele ter matado Bernardo. É representada pelo estilo jazzístico e tem a canção “Something’s Coming” como o maior exemplo. Seu lado do bem está correlacionado a sua faceta de mocinho tenor ingênuo, doce e romântico, e é representada pelo estilo da ópera romântica italiana, especialmente da ópera de Puccini, conforme será detalhado mais tarde. A canção “Maria” exemplifica muito bem esta poética.

Como o assunto principal do trabalho é a dramaturgia musical relacionada ao personagem Tony, todas as canções e passagens orquestrais vinculadas a ele serão analisadas. Elas estão agrupadas em cinco momentos musicais distintos:

ATO	MOMENTO MUSICAL	CANÇÃO OU PASSAGEM ORQUESTRAL
I	Primeiro: antes de conhecer e se apaixonar por Maria.	“ Something is Coming ” (solo)
I	Segundo: após conhecer e apaixonar-se por Maria.	“ Cha-cha ”(orquestral), “ Meeting Scene ” (orquestral), “ Maria ” (solo), “ Tonight ” (dueto), “ One Hand, One Heart ” (dueto)
I	Terceiro: o ápice de seu conflito interno.	“ Tonighth Quintet ” (quinteto) “ The Rumble ” (orquestral)
II	Quarto: após matar Bernardo.	“ Under dialogue ” (orquestral) , “ Ballet Sequence ” (dueto e passagem orquestral) “ Procession and Nighthmare ” (dueto e passagem orquestral)
II	Quinto: a morte de Tony.	“ Finale ” (dueto e passagem orquestral)

Tabela 2 momentos musicais do personagem Tony

¹³ Significa “voz mista”. No Brasil é popularmente chamada de *belting*, embora nos EUA o termo *mix voice* seja o mais utilizado, entre os profissionais de teatro musical.

Durante o trabalho será realizada uma análise criteriosa para cada canção e passagem orquestral mencionada anteriormente e será mostrado como os cinco momentos musicais de Tony relacionam-se e diferenciam-se entre si. Também será discutido como todos esses números e passagens orquestrais utilizam-se da dramaturgia musical para a caracterizar o personagem Tony, assim como retratar seu estado psicológico e emocional.

3.3. A influência da ópera romântica italiana na música de Tony e Maria

Os números musicais relacionados à Tony e Maria são responsáveis pelo lirismo do espetáculo levando-se em conta que o casal representa o amor romântico. Devido a esse significado, a música desses dois personagens diferencia-se completamente da música relacionada às gangues violentas dos Jets e Sharks. É a ópera romântica italiana, em especial às de Giacomo Puccini (1858-1924), base para o processo composicional de toda a música que se refere ao amor entre Tony e Maria.

Esse estilo de ópera originou uma poética musical específica e que hoje se transformou em clichê, quando nos referimos à ópera italiana, não só no âmbito musical como também no âmbito da estória. A seguir serão expostos alguns exemplos desses clichês que se encontram tanto no musical West Side Story quanto nas óperas de Puccini:

1. Começando pelo enredo, podemos dizer que o início de uma ópera italiana do século XIX costuma apresentar um coro masculino, semelhante, em “Rigoletto” de Verdi e “Il Guarany” de Carlos Gomes. Em WSS, o mesmo ocorre com o número “Prologue”, que retrata uma briga entre os garotos Jets e Sharks. Porém o número não é cantado, apenas dançado.
2. Os protagonistas de WSS são formados por uma mocinha, soprano, jovem, ingênua e doce (Maria) e um tenor, mocinho, jovem, romântico e sonhador (Tony) assim como em “La Bohème” de Puccini e “La Traviata” de Verdi. O casal apaixona-se mas devido a um conflito, não pode permanecer junto.
3. Podemos ressaltar a escrita vocal como um elemento musical em comum. A própria vocalidade dos registros de soprano e tenor, no caso de Puccini, de soprano e tenor líricos, permite e induz a uma determinada escrita vocal e, conseqüentemente, a um certo tipo de técnica vocal para a performance da música. No caso de WSS, o casal de protagonistas são os únicos personagens que utilizam a técnica vocal do canto lírico, por exemplo.
4. Para os italianos, a região aguda da voz é o ápice da expressão humana e, por conseqüência, da dramaticidade dos personagens. Referente a Puccini, não só o agudo, mas também uma linha vocal construída por notas longas, uma bela melodia, em uníssono, no caso de duetos amorosos, e um fraseado *legato* e *cantabile*, possibilita o drama por intermédio da voz. Essa escrita vocal é amplamente utilizada por Bernstein e é coerente à caracterização do casal apaixonado.

5. Na orquestração há o predomínio do naipe de cordas e madeiras e a melodia da linha vocal do tenor ou soprano é, frequentemente, dobrado pelos violinos e violoncelos.
6. Em muitas vezes a orquestra toca um acompanhamento suave e discreto para que a melodia da linha vocal fique em evidência, pelo motivo desta ser o elemento chave, na poética da ópera romântica italiana.
7. Temos ao final do primeiro ato, um número (“Tonigth Quintet”, no caso de WSS) onde todo o elenco/*ensemble* participa e que segue o estilo *concertato*. Todos os personagens expõem seus conflitos, construindo o clímax de tensão da peça.
8. No final da ópera temos a morte da mocinha soprano, como em “La Traviata” e “La Bohème”. Sua morte representa sua pureza e, desta forma, o amor entre o casal apaixonado só poderá realizar-se após a morte, sendo esse o tipo de amor mais puro e genuíno que possa existir, perante a estética romântica. Em WSS não é Maria que morre, mas sim Tony. Esse trabalho busca fornecer ferramentas que sustentem ou neguem a ideia dele ser o mocinho da estória.

“Eu sempre pensei West Side Story com adolescentes”, Leonard Bernstein me disse, “E não há nenhum adolescente que seja cantor de ópera, é um contrassenso. Mas isso é uma gravação e as pessoas não precisam aparentar 16 anos, (...). E, portanto, tomamos a escolha não ortodoxa de escalar um elenco de cantores de ópera de primeira classe. Eu supus que o único problema previsível seria que, talvez, eles pudessem soar muito velhos – mas eles não soam, eles soam maravilhosos!”(Burton, 2015)

Em 1984, quase três décadas após a estreia de WSS, Bernstein fez uma gravação que por muitos foi considerada a gravação definitiva de WSS, já que além de ser a única que ele mesmo regeu, esta gravação estava repleta de grandes nomes do mundo da ópera. Para o papel de Maria, uma garota porto-riquenha, Bernstein escalou a neozelandeza Kiri Te Kanawa, e para Tony, um garoto nova-iorquino, o espanhol José Carreras.

Podemos concluir que a declaração final de Bernstein, para sua própria obra-prima, era de que nada mais importava além das vozes dos cantores. Na gravação que ele mesmo dirigiu e regeu, Bernstein escolheu um time de estrelas da ópera que não correspondiam ao perfil dos personagens. Portanto, fica evidente a importância da qualidade vocal dos cantores em WSS, em especial nos papéis com uma escrita operística, como no caso de Tony e Maria.

4. Os 5 momentos musicais de Tony

A seguir, cada número musical que se relaciona a Tony, seja ele um solo, um dueto ou uma passagem orquestral, será cautelosamente detalhado. Como dito anteriormente, serão levados em consideração, para a análise, elementos como harmonia, andamento, ritmo, orquestração, leitmotivs, estilo musical, construção melódica, textura de acompanhamento e letra.

4.1. *Primeiro momento musical: antes de conhecer e apaixonar-se por Maria.*

A música de Tony antes de conhecer Maria é muito distinta, se comparada a vários de seus números musicais, que são influenciados pela estética da ópera romântica italiana. A música de seu primeiro momento musical apresenta grande influência do jazz e os elementos jazzísticos fazem uma referência à gangue dos Jets, conforme veremos a seguir.

4.1.1. “Something’s Coming”

“Something’s Coming”, ou “Algo está por vir”, é a canção de apresentação do personagem Tony, equivalente ao que seria sua cavatina¹⁴. Esse número é executado no início do primeiro ato, no momento em que ele ainda não havia conhecido Maria

“Steve (Sondheim) e eu percebemos que precisávamos de uma canção forte para Tony, antecipadamente, já que ele não tinha nenhuma canção antes de “Maria”, que era uma canção de amor. Nós precisávamos ter mais delineamento dele como personagem” (...). Nós escrevemos uma nova canção para Tony que é um estrondo (...) - mas que lhe dá masculinidade- para que ele não surja apenas como um sonhador eufórico” - Leonard Bernstein (Wells, 2011, p. 70)

Como dito pelo próprio compositor Bernstein, o conjunto de letra e música de “Something’s Coming” estabelece elementos referentes à caracterização¹⁵ de Tony. O personagem apresenta duas esferas distintas: a do bem, o mocinho tenor sonhador, que está prestes a se apaixonar; e a do mal, o garoto que é um dos principais membros de uma gangue de marginalizados, que prega o ódio e a violência.

Durante o espetáculo a figura dos Jets é musicalmente representada por elementos do jazz e blues, observando que tanto a gangue quanto os gêneros musicais são

¹⁴ Na ópera, tradicionalmente, é a ária de apresentação dos protagonistas.

¹⁵ Caracterização como o definido por Renata Pallottini em seu livro “Dramaturgia: a construção da personagem”, no capítulo “A caracterização da personagem”.

estadunidenses. A caracterização social ¹⁶, de Tony, está relacionada ao seu vínculo à gangue dos Jets e, portanto, sua música também utiliza o jazz e blues. A canção “Something’s Coming” é a grande responsável pela caracterização social do personagem.

“A música de Bernstein é altamente inspirada no jazz. (...) Bernstein usa muitos acordes menores, e as escalas com o terceiro e sétimo graus menores, um elemento comum no jazz e no blues”(…). Em “Something’s Coming”, ele usa a sétima menor frequentemente, e até mesmo termina a canção nesse grau, nunca resolvendo a melodia, deixando ela apenas aparecer lá, esperando como a letra da canção.” (Miller, 1996, p. 225)

Nesta canção Bernstein faz citações a vários elementos que são muito característicos da linguagem do jazz, tais como cromatismo, ritmo sincopado e ênfase, na orquestração, dos instrumentos típicos de big-bands como clarinete, trompete, trombone e contrabaixo.

Outro exemplo de elemento jazzístico utilizado pelo compositor é o uso frequente dos acordes de sétima menor. O maior exemplo do emprego desse tipo de harmonia está na última nota cantada por Tony: um dó natural, que é a sétima menor, do acorde de ré maior que, por sua vez, é o acorde de tônica na canção. O emprego da sétima menor, além de dar um ar jazzístico à música, vai ao encontro do significado da letra. Tony não tem certeza se irá encontrar o que procura na mesma noite, lembrando que suas últimas palavras são “maybe tonight” (“talvez essa noite”). Portanto, nada mais adequado do que retratar essa dúvida deixando a harmonia sem resolução, com uma longa sétima menor na melodia, como mostra a figura 2:

¹⁶ Segundo Renata Pallotini em seu livro “Dramaturgia: a construção da personagem”, página 88, caracterização social é o equivalente à “situação do personagem na sociedade a que pertence, profissão, situação na família, ligações no grupo, convicções políticas, crença religiosa, parcela de poder que possui, grau de liberdade de que desfruta, consciência.”

181

179

Tony

Down the block, — on a beach, — May - be to night ...

+Tpts. (sust.)

sempre dim.

-Vlns.

183

dim.

Safety (fade out)

(dim.)

fade out

Applause Segue

Figura 2 exemplo de utilização da sétima menor

O emprego da harmonia quartal¹⁷ é outro elemento jazzístico da canção. Encontramos essa harmonia no acompanhamento em ostinato¹⁸ executado pelos clarinetes, como mostra a figura 3.

¹⁷ Harmonia que consiste de quartas paralelas sobrepostas. A harmonia quartal foi consagrada no *jazz standard* “So What”, de Miles Davis.

¹⁸ É a repetição de um padrão musical por muitas vezes sucessivas.

3. Something's Coming

Tony

Cue: RIFF: Maybe what you're waitin' for will be twitchin' at the dance. (He runs off.)

Fast ♩ = 176

TONY (last time) *pp*

Could _

Cls., Traps

Piano

Vins. (pizz.)

p

dim.

Bs. Cl.,
Vcs., Cb. (pizz.)

4

Tony

bel - Who -

8

Tony

knows? There's -

Figura 3 exemplo de harmonia quartal

Conforme citação anterior, Tony possui uma personalidade dual. Além de sua personalidade do mal, caracterizada pelo jazz, o personagem possui uma esfera do bem, que corresponde a seu lado mocinho tenor apaixonado. “Something’s Coming”, assim como o diálogo que a antecede, caracteriza essa sua esfera do bem que o diferencia dos demais membros dos Jets.

No momento anterior à canção, durante o diálogo entre Riff e Tony, fica clara essa diferenciação de Tony. O diálogo retrata Riff, líder dos Jets e o melhor amigo de Tony, tentando convencê-lo a juntar-se numa briga contra os Sharks:

Riiff: Os Jets são os melhores.

Tony: Eram.

(...)

Tony: Ok. Toda maldita noite do último mês, eu acordo e procuro.

Riff: Por o quê?

Tony: Eu não sei, está logo ali fora, na esquina. Mas está vindo!

Riff: O que é? Me conta!

Tony: Eu não sei, como a euforia que eu costumava ter por ser um Jet.

(...)

RIFF: A euforia por algumas pessoas, camarada.

Tony: É, mas não por ser um Jet.

Esse novo Tony que não se sente tão empolgado em relação à gangue dos Jets e está em busca de algo mais envolvente do que ser parte de um grupo de marginais violentos, revela sua esfera do bem. A letra de “Something’s Coming”, é baseada em um diálogo que o próprio Laurents, aponta ter certo otimismo por parte do personagem, o qual afirma que “Algo está por vir, não sei o que é, mas será ótimo”. Exceto ele próprio, o espectador já imagina Tony prestes a se apaixonar.

Outro elemento que retrata essa esfera do bem de Tony é o conteúdo dramático da canção. “Something is coming”, praticamente uma ária de ópera, onde o eu-lírico exalta suas paixões e sentimentos e a ação dramática permanece inalterada. É necessário que ele cante, mostrando um novo sentimento que o domina e, segundo David Brunetti: “O momento musicado é a parte mais expressiva da cena” (Brunetti, 2012, p. 10). Esse novo sentimento é o amor, que Tony ainda desconhece. E isto o difere dos demais Jets, pois Tony, ao apaixonar-se por Maria, é o único capaz de quebrar o preconceito e o ódio existente entre as gangues rivais.

Pela semelhança da canção com uma ária de ópera, é esperado um certo lirismo no conteúdo dramático-musical da canção, elemento até então inexistente na música de qualquer Jet. Podemos citar como exemplo a canção “The Jet Song”, cantada por Riff e que antecede “Something’s Coming”. “The Jet Song” é inteiramente baseada no jazz e conta ao público o que é ser um Jet, qual a ideologia do grupo e o orgulho que envolve os membros da gangue, verificando-se um conteúdo dramático muito mais social do que lírico à canção.

O lirismo musical de “Something’s Coming” encontra-se na “seção C” da canção (compassos 101 a 133 e 156 e 168). Mesmo sob um acompanhamento sincopado e rítmico é possível notar a poética da ópera romântica italiana, durante esses compassos.

Em contraste com as seções A e B, que são mais jazzísticas e possuem uma linha vocal formada por figuras rítmicas curtas, sincopadas e muito articuladas (figuras 4 e 5), a linha vocal na “seção C” torna-se mais legato e cantabile, com notas mais agudas e

longas (figuras 6 e 7). Também temos, no compasso 102 da figura 6, a indicação *warmly, freely* (calorosamente, livremente), em contraste com a indicação *rhythmically* (ritmicamente), nos compassos 12 e 56, das figuras 4 e 5.

A textura de acompanhamento durante “seção C” também se altera, em especial em relação aos violinos e violoncelos, como mostra a figuras 6, no compasso 102. Nas seções anteriores, esses naipes tocavam a harmonia em uma tessitura grave e com articulação *marcato* ou *stacatto*. Na “seção C eles ganham destaque e dobram a melodia da voz em uma tessitura mais aguda.

12 (rhythmically)

Tony

some-thing due an - y day; I will know right a - way,

16

Tony

Soon as it shows.

+Tpts. (sust.)

cresc.

20

Tony

f marc.

It may come can - non - ball - ing down thru the sky, Glean in its eye,

Tutti

El. Gtr.

Br., Pno.

Cb.

25

Tony

Bright as a rose!

Who

dim.

Tpts., Tbns.

Clas.

Vlins. (pizz.)

Vcs., Cb. (pizz.)

+Bs. Cl.

Figura 4 "seção A": melodia rítmica, sincopada e articulada

52 *dim.*

56 **56** *p* (with rhythmic excitement)
 Could it be? —

+Vlns. (sust.) -Vlns.
dim. *p*
 +Bsn., Vcs. -Bsn., Vcs.

58

Yes, it could. — Some-thing's com - ing, some-thing good, —

64 **64** *cresc.* *f*
 If I can wait! — Some - thing's

+WW. & Br. (sust.)
 +Bsn. *cresc.* *f*

The image displays a musical score for a section labeled 'seção B'. It consists of three systems of music. The first system starts at measure 52 and ends at measure 56. The vocal line (Tony) begins with a *dim.* marking and features a melodic phrase that is boxed in red at measure 56, marked *p* (with rhythmic excitement). The piano accompaniment includes *+Vlns. (sust.)* and *-Vlns.* markings, along with *dim.* and *p* dynamics for the *+Bsn., Vcs.* and *-Bsn., Vcs.* parts. The second system starts at measure 58 and contains the vocal line with lyrics: 'Yes, it could. — Some-thing's com - ing, some-thing good, —'. The piano accompaniment continues with similar textures. The third system starts at measure 64 and ends at measure 68. The vocal line is boxed in red at measure 64, marked *cresc.* and *f*, with the lyrics 'If I can wait! — Some - thing's'. The piano accompaniment includes *+WW. & Br. (sust.)*, *+Bsn.*, and *cresc.* markings, along with *f* dynamics.

Figura 5 “seção B”: melodia rítmica, sincopada e articulada

102

mf warmly, freely

101 Tony A - round the cor - ner, -

Vlins., Vcs. mf espr.

Bsn., Tbn.

110

cresc.

107 Tony Or whis - tling down

+Fls., Tpts. cresc.

Figura 6 "seção C": poética da ópera romântica italiana

113 the riv - er, 118
 Come on, *mf* *dim.*

119 de - liv - er

124 To *pp dolce* me.
 Fl., Tpts.
pp Cls.

129

Figura 7 “seção C”: poética da ópera romântica italiana

Embora que por poucos compassos, a poética musical da ópera romântica italiana já esteja presente no primeiro número musical de Tony, ela é discreta, pois Tony ainda não se apaixonou por Maria. Portanto, sua caracterização como personagem resume-se ao seu vínculo aos Jets e, conseqüentemente, os elementos jazzísticos predominam a canção (seções A e B) em comparação aos elementos operísticos (“seção C”).

O *leitmotiv* do intervalo melódico do trítono, que permeia todo o musical, também é outro elemento importante referente ao conteúdo dramático da canção, como defende G.Block:

“Somente os personagens que representam o triunfo do amor sobre o ódio, Tony e Maria, podem, de forma inequívoca e convincente, resolver a tensão do trítono, motivo musical que é a assinatura das gangues. Isso acontece logo na primeira canção de Tony, “Something is Coming”. As primeiras palavras de Tony, “Could be!”, delineiam uma quarta justa descendente (Ré-Lá), e sua próxima pergunta “Who knows?”, estabelece uma segunda quarta justa depois da digressão de uma colcheia para o trítono (Ré- Sol#- Lá). Através dessa resolução imediata, Bernstein faz com que a plateia saiba, ao menos de forma subliminar, que Tony, um ex-Jet, é um homem capaz de amenizar as tensões de sua antiga gangue já que sua linha musical resolve os trítonos. No decorrer de toda a primeira parte de “Something is Coming”, o acompanhamento orquestral, que consiste inteiramente de quartas justas (...), defende o importante ponto dramático: Tony é um homem que quer paz.” (Block, 1997, p. 269)

“O motivo por trás de “Something is Coming” era introduzir um personagem principal e conectar esse personagem ao drama que se segue. Isso é musicalmente alcançado, permitindo que Tony resolva um intervalo dissonante e dramático (o intervalo do ódio, o trítono) no começo e no final da canção.” (Block, 1997, p. 256)

Segundo G.Block, o motivo do trítono, que pode ser considerado um *leitmotiv* visto que é um motivo que possui um significado dramático, representa o ódio entre as gangues. Um dos poucos momentos, no musical, que ele resolve harmonicamente, é na canção “Something’s Coming”.

Uma vez que o trítono não resolvido representa o ódio entre as gangues rivais, a resolução harmônica do trítono significa, segundo G.Block, “o triunfo do amor sobre o ódio”. Para Tony significa o amor romântico entre ele e Maria portanto, podemos dizer que graças a um recurso de dramaturgia musical, Bernstein já revela ao espectador que o “algo” que Tony tanto está procurando é o amor, em virtude da resolução do trítono aparecer logo no início da canção, como mostra a figura 8:

Figura 8 resolução do leitmotiv do trítono

O que significa a não resolução do trítono para Tony? Aos Jets e Sharks o *leitmotiv* representa o ódio entre os dois grupos, mas como dito previamente, Tony não é um Jet qualquer. Por conseguinte, diria que para ele, a não resolução do trítono simboliza o conflito por estar apaixonado pela Maria, porque ela é uma garota Shark. O que torna esse amor proibido devido às questões sociais, assim como em Romeu e Julieta.

Em suma, o primeiro número musical de Tony apresenta à plateia as principais características de sua personalidade: a do mal, nas seções A e B, através do jazz; e a do bem na “seção C”, por meio da poética da ópera romântica italiana. O que predomina na canção são os elementos jazzístico, levando-se em conta que Tony ainda não está apaixonado por Maria.

4.2. Segundo momento musical: após conhecer e apaixonar-se por Maria.

Logo que Tony conhece Maria, apaixonar-se à primeira vista. Esse amor irá transformá-lo e, conseqüentemente, refletir em sua música. É esse o momento em que a influência da ópera romântica italiana fica mais explícita enquanto a influência jazzística fica completamente ausente.

4.2.1. “The Dance at Gym”: “Cha-cha” e “Meeting Scene”

“The Dance at the Gym” (“A Dança no Ginásio”) é a cena em que as gangues rivais Sharks e Jets reúnem-se para um grande baile de dança, em um ginásio esportivo. Musicalmente, “The Dance at the Gym” assemelha-se à uma suíte, uma vez que todos os seus seis “movimentos” (“Blues”, “Promenade”, “Mambo”, “Cha-Cha”, “Meeting Scene”, ou “Cena do Encontro”, e “Jump”) são números instrumentais de dança.

É possível traçar um paralelo dessa cena com a cena do primeiro encontro de Romeu e Julieta, pela observação de que em ambas as peças, segundo M. Berson:

“ Uma linda e protegida jovem garota, cuja família escolheu seu futuro marido, prepara-se para frequentar um festa especial, onde ela encontra um jovem rapaz do clã rival; eles dançam juntos, e apaixonam-se instantaneamente, para o desgosto de seus parentes.” (Berson, 2011, p. 137)

O baile inicia-se com as gangues dançando o número “Blues” e “Mambo”. Todos participam da disputa, com exceção de Tony e Maria, que ficam apenas de espectadores. Após o número Mambo, acontece o grande momento em que o casal encontra-se pela primeira vez.

Luz, marcação de cena e música são alguns dos elementos, devidamente especificados na rubrica do texto de Laurents, responsáveis por retratar o amor à primeira vista do casal protagonista. Juntos eles dançam o número “Cha-Cha”, onde ouvimos pela primeira vez, a partir do compasso 211, nas flautas e violinos, em *pizzicato*, parte da melodia da canção “Maria”, a canção de amor de Tony, que virá após a cena “The Dance at Gym”:

4c. Cha – Cha

Instrumental

207 **Andante con grazia** ♩ = 100

El. Gtr., Fngr. Cyms.

Piano *p*

Cl., Bsn., Vcs., Cb. (pizz.)

211

3 Fls., Bongos, Tamb.,
Pno., Vlns. (pizz.)

210

light and dry

214 KIDS (finger snaps)

217

+Maracas

218

Figura 9 melodia da canção “Maria”

No primeiro diálogo entre o casal, que ocorre no número seguinte, “Meeting Scene”, a melodia da canção “Maria” continua sendo executada, agora pelos violoncelos e violinos, como mostra a figura 10. Em “Meeting Scene”, a melodia é executada de

forma *underscore*¹⁹. Bernstein, inclusive, grafou todo o diálogo na própria partitura para que a música e as falas fossem precisamente sincronizadas.

4d. Meeting Scene

Underscore

Cue: TONY:
You're not thinking
I'm someone else?

MARIA
I know you are not.

TONY
Or that we've met before?

MARIA
I know we have not.

Meno mosso ♩ = 72

231 *pp*

233 Cel., Vln. 1
Vln. 2 (con sord.)
Vibr., Vlns. 3-4 (con sord.)

TONY
I felt,
I knew ...
But this is ...

MARIA
My hands (He takes them
are so cold. in his.)
Yours, too. (He moves her
hands to his face.)
So warm.

235 *mfz*

237 *mp espr.* *pp*

TONY
Yours, too.

MARIA
But of course.
They are the same.

TONY
It's so much
to believe.

MARIA
You're not
joking me?
I have not yet learned
to joke that way.
I think now I never will

239 *cresc.* *f* *pp*

240 Vins. +Vibr., Cel. Fls., Cl., Vlns.

Figura 10 melodia da canção "Maria"

¹⁹ "Underscore" designa toda música instrumental que é executada simultaneamente a um diálogo.

As duas passagens instrumentais apresentadas, “Cha-Cha” e “Meeting Scene”, têm como finalidade retratar e construir a atmosfera do amor à primeira vista entre Tony e Maria, como aponta Scott Miller:

“A música que envolve o encontro de Tony e Maria na dança é tão drasticamente diferente do resto da música da cena, mostrando imediatamente a nós que eles são diferentes, que pertencem a outro mundo, que o amor deles não existe, ou talvez não possa existir no mundo real. Sem nenhuma palavra, Bernstein dramatiza o amor à primeira vista de maneira mais efetiva e poderosa do que meras palavras.” (Miller, 1996, p. 223)

Se fôssemos especificar as grandes diferenças musicais que existem entre a música do casal protagonista e a música do restante da cena, como R. Miller destaca, poderíamos ressaltar a orquestração, agógica e o estilo musical. A música da cena “The Dance at Gym”, que não se relaciona com Tony e Maria resume-se a três passagens orquestrais: “Blues”, “Promenade” e “Mambo”. Todas as três retratam Sharks e Jets dançando de maneira extrovertida e possuem a orquestração predominada por metais e percussão, andamentos rápidos e uma música extrovertida de dança, com caráter bem rítmico.

Observa-se que nos números “Cha-Cha” e “The Meeting Scene”, os violinos e madeiras predominam na orquestração, sem qualquer presença dos metais. O andamento é mais lento e temos uma melodia acompanhada, que conduz toda a construção musical, semelhante à poética da ópera romântica italiana, na qual a melodia é o principal elemento da composição.

Portanto, nessa cena, Bernstein já dita as regras das poéticas musicais de cada grupo de personagens, a fim de auxiliar a construção dramática dos mesmos. Para os Jets e Sharks a música sempre terá a orquestração predominada por instrumentos de metal e percussão, será bem rítmica, forte e extrovertida. O que irá diferenciar esses dois grupos são as influências dos ritmos latinos, no caso dos Sharks, e do jazz e blues no caso dos Jets. A música de Tony e Maria, por sua vez, utiliza-se da poética musical da ópera romântica italiana, conforme dito anteriormente.

É importante destacar que o fato da melodia da canção “Maria” aparecer previamente em “Cha-cha” e “The Meeting Scene”, não nos deixa dúvida de que Tony apaixonou-se por ela à primeira vista. A aparição da melodia nessas duas passagens orquestrais também ajuda a potencializar a catarse do ouvinte quando, posteriormente, a canção “Maria” for executada. Uma vez que a melodia da linha vocal já foi tocada, o reconhecimento, identificação e conexão emocional do ouvinte com a canção será mais intenso e emotivo, mesmo que de forma inconsciente. Tal recurso não é exclusivo de WSS, pois já havia sido amplamente utilizado nas óperas de Puccini e nos dramas musicais de Richard Wagner.

Tendo em vista os aspectos observados, conclui-se que “The Dance at Gym” é a primeira cena onde todos os personagens estão presentes e Bernstein aproveita-se disso e utiliza-se da dramaturgia musical para a caracterização dos Jets, Sharks, e de Tony e

Maria, fazendo uma grande distinção desses três grupos de personagens por meio da música.

Pelo fato da música de Tony e Maria ser diferenciada, devido a ser a única embasada na ópera romântica italiana, é natural que o público já os estabeleça como um clichê: o casal protagonista de mocinhos que é formado por um tenor e uma soprano que se apaixonam. Mas será que esse clichê, que se estabelece na primeira cena do casal, sustenta-se até o final do espetáculo?

4.2.2. “Maria”

Após o primeiro encontro dos protagonistas, Tony é repreendido por Bernardo, o irmão de Maria, e Tony acaba despedindo-se de Maria sem saber seu nome. Bernardo decide que Maria deve ir para casa com Chino, o rapaz que é o pretendente dela. Tony então ouve Chino chamar Maria pelo nome e fica maravilhado com o mesmo, repetindo o nome “Maria”, para si, por várias vezes. Após todos os personagens saírem do palco, ele inicia sua canção de amor murmurando: “O som mais lindo que já ouvi”.

A canção de amor de Tony também obedece o conceito de uma ária de ópera, onde o personagem exprime suas paixões e sentimentos de forma subjetiva, apesar de haver uma grande diferença musical entre “Maria” e seu primeiro solo “Something’s Coming”: no primeiro solo, ele ainda não conheceu o amor da sua vida, no segundo, temos um Tony apaixonado que já encontrou o que tanto estava procurando, momentos antes, em “Something is Coming”. Isso significa que enquanto em “Something is Coming” havia uma pequena amostra da poética operística romântica italiana, que contrastava com estilo jazzístico, em “Maria”, essa poética operística domina a música do início ao fim.

Antes da ária começar de fato, no compasso 9, temos um recitativo que faz uma transição sutil entre o texto falado e o texto cantado de Tony. A última palavra falada do personagem é “Maria” e em seguida ele já diz o texto “O som mais lindo que eu já ouvi” com alturas definidas, no primeiro compasso do recitativo, conforme a figura 11:

5. Maria

Tony

Cue: DIESEL: We'll see him at Doc's.

TONY: Maria ...

Slowly and freely

Musical score for the first system of "Maria". It features a vocal line for Tony and piano accompaniment. The vocal line starts with a box around the first measure containing a fermata and a triplet of eighth notes. The lyrics are "The most beau - ti - ful sound I ev - er heard: Ma -". The piano accompaniment includes parts for Horn I (Hn. I) and Bassoon (Bsn.), both marked *pp*. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is common time (C).

Musical score for the second system of "Maria". The vocal line for Tony begins with a box around the first measure containing a fermata and a triplet of eighth notes. The lyrics are "ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a...". The piano accompaniment includes a Horn II (Hn. II) part marked *cresc.*. The key signature and time signature remain the same as in the first system.

Musical score for the third system of "Maria". The vocal line for Tony starts with a box around the first measure containing a fermata and a triplet of eighth notes. The lyrics are "All the beau - ti - ful sounds of the world in a sin - gle word: Ma -". The piano accompaniment includes a Violins (Vcs.) part marked *pp*. The key signature and time signature remain the same.

* Original Broadway production: The repeated "Marias" were sung by off-stage voices.

Figura 11 recitativo de "Maria"

Por mais que Bernstein não tenha formalmente chamado os primeiros oito compassos da canção de um *recitativo accompagnato*²⁰, a estrutura musical revela-nos que se trata de um, pois:

1- Bernstein nos dá a indicação de andamento “lentamente e livremente”, em destaque na figura 11. Tradicionalmente o ritmo do recitativo permite uma certa liberdade ao cantor sendo que se deve enfatizar a inflexão do próprio texto, frequentemente dando ênfase para as sílabas tônicas das palavras.

2- As notas musicais são repetidas e possuem alturas próximas, não ultrapassando um intervalo melódico de quinta.

3- O ritmo é basicamente composto por figuras musicais de colcheia, figura que é tradicionalmente usada na grafia de recitativos de ópera.

4- A orquestra acompanha o cantor e, em alguns momentos, há o dobramento da linha vocal nas trompas e nos violoncelos (figura 11 com destaque em azul).

Além do recitativo, a canção apresenta outros elementos que torna possível sua semelhança musical com uma ária de ópera romântica italiana. A linha vocal é *cantabile*, *legato*, extremamente melodiosa e formada por frases longas. A tessitura vocal de “Maria” já é mais aguda do que em “Something is Coming, atingindo seu ponto máximo com um sustentado sib³ (figura 12), nota rara em um musical da Broadway, mas muito comum nas óperas italianas.

²⁰ Significa “recitativo acompanhado”. Designa o estilo de recitativo em que o cantor é acompanhado pela orquestra.

9 **Moderato con anima**
mf warmly *dolce mp*

Tony
 ri - al I've just met a girl named Ma - ri - a, And

Vlns., Vcs. (senza sord.)
 Cls., Hns., Tpts. (sust.)
mf

Bsn., El. Gtr., Timp., Cb. (pizz.)

12

Tony
 sud - den - ly that name Will nev - er be the same To me. Ma -

Figura 13 dobramento da melodia pelos violinos e violoncelos.

No âmbito da letra da canção podemos dizer que temos um grande exemplo da linguagem coloquial de Sondheim. O letrista, a respeito das letra de “Maria”, declarou que “o problema aqui era como escrever uma canção de amor para duas pessoas que acabaram de se conhecer.” (Berson, 2011, p. 95) . Por tal motivo a letra não diz muita coisa além do nome “Maria” e as qualidades e belezas que Tony vê nesse nome.

“As três notas de “Maria” permeavam todo o show, invertidas, retrógradas. Eu não fiz tudo isso de propósito. As três notas saíram em “Cool” e no assvio da gangue. Significativamente, as duas primeiras notas formam um trítono.” -Leonard Bernstein, (Berson, 2011, p. 95)

“ É crucialmente significativo que o nome de Maria resolve o trítono e assim, de uma forma simples mas poderosa, personifica a antítese musical do motivo não resolvido do “ódio”. (Block, 1997, p. 270)

É quase que uma unanimidade entre os autores, ao falarem sobre a música de WSS, enfatizarem a importância do intervalo de trítono durante o musical e ressaltarem-no como um elemento unificador, além de significar a tensão e o ódio entre Jets e Sharks. Mas tão importante quanto o intervalo em si é a sua resolução.

O conjunto de três notas, onde as duas primeiras formam um trítone ascendente e a terceira sua resolução, formam o “leitmotiv Maria”²¹, chamado por Bernstein de “as três notas de Maria”. Como vimos anteriormente, a resolução do trítone aparece, também, em “Something is Coming”, porém em “Maria”, o leitmotiv aparece várias vezes e quase sempre acompanhado da palavra “Maria”, na letra.

Um bom exemplo do uso do “leitmotiv Maria” encontra-se no início da seção da ária, no compasso 9, como mostra a figura 14:

The image displays two musical staves. The top staff is the vocal line for Tony, starting at measure 7. The lyrics are "ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma - ri - a, Ma -". Above the staff are dynamic markings: *cresc.*, *rall.*, *più cresc. e rall.*, and *(norm.)*. The bottom staff shows the orchestration, including Fl., Ob., Vlns., Vcs., +Bsn., +Hn. I, +Hn. II, Susp. Cym., and -Timp. Dynamic markings include *cresc.* and *molto*.

The second part of the image shows measure 9, marked "Moderato con anima" and "mf warmly". The lyrics are "ri - a! I've just met a girl named Ma - ri - a, And". The dynamic marking *mf warmly* is highlighted with a red box. The orchestration includes Vlns., Vcs. (senza sord.), Cls., Hns., Tpts. (sust.), -Tpts., Bsn., El. Gtr., Timp., and Cb. (pizz.). The dynamic marking *mf* is also present.

Figura 14 leitmotiv "Maria"

Como dito por G.Block, a resolução do trítone “personifica a antítese musical do não resolvido motivo do ódio”. Por mais que esse motivo de 3 notas já apareça em “Something’s Coming”, é em “Maria” que ele ganha destaque, uma vez que em sua segunda canção, o protagonista está flutuando nas nuvens e começa a desfrutar da alegria

²¹ Termo criado pela autora.

e excitação de sua paixão por Maria. Mais uma vez Bernstein utiliza-se da dramaturgia musical para retratar o estado emocional e a caracterização dos personagens.

4.2.3. “Balcony Scene” e “Tonight”

“Quando Tony e Maria juraram seu amor pela primeira vez, na escada de incêndio/balcão, o espetáculo necessitava de um dueto eufórico -sua própria versão do icônico encontro do balcão, em Romeu e Julieta”. (Berson, 2011, p. 96)

A “Cena do balcão”, ou “Balcony Scene”, acontece após Tony cantar a ária “Maria” e ir à procura de sua amada. Nesta cena, há um exemplo explícito do paralelismo que existe entre Romeu e Julieta de Shakespeare e West Side Story. Segundo (Berson, 2011, p. 137) em ambas as peças:

“O garoto apaixonado vagueia pelas ruas para encontrar a casa de sua amada e a chama do quarto dela. Ela aparece no seu “balcão”, e eles trocam nomes e se declaram apaixonados um pelo outro sob o desafio de normas sociais”

Durante a cena, toda a melodia de “Maria” é tocada pelos violinos e violoncelos, enquanto acontece o diálogo entre o casal, como por exemplo entre os compassos 26 a 29 da figura 16. O diálogo, assim como em “Meeting Scene”, está precisamente grafado na partitura. Novamente a música de Bernstein emerge sutilmente do diálogo de Laurents, mas que agora retrata o amor recíproco do casal.

Finalmente Maria tem a chance de expressar seus sentimentos por Tony, por meio da música. Misha Berson afirma que “a melodiosa, porém efervescente melodia, dá a ela (Maria) a chance de expressar o mesmo ardor eufórico que Tony projetou em “Maria”. De fato é a primeira vez que ouvimos Maria cantar, a partir do compasso 30, da figura 15.

Cue: MARIA
Imagine being afraid of you!

TONY
You see?

MARIA
I see you.

TONY
See only me.

25

26

Vc. 1

Vc. 4, Cb.

+Vlns. 4-7

Cb. (pizz.)

Andantino, poco a poco accel. (very gradually) (♩ = 80+)

30

MARIA
pp (freely)

On - ly you, you're the on - ly thing I'll see for - ev - er. In my

-Vlns.

pp

Cs.

gently pulsing

+Cb. (pizz.)

33

Maria

eyes, in my words and in ev - 'ry-thing I do, Noth-ing else but you,

+Fl.

(non cresc.)

Figura 15 melodia da canção “Maria” e linha vocal da personagem Maria

O dueto “Tonight” (“Essa Noite) começa, propriamente, no compasso 52, onde Maria começa a cantar a melodia principal. O dueto, assim como a canção “Maria”, possui elementos musicais típicos de uma ópera romântica de Puccini. Um deles é o canto em uníssono, como mostra a figura 16. O uníssono representa a união e o amor recíproco do casal. Eles agora são “um só” e não serão mais capazes de viver um sem o outro.

85 **rall.** MARIA *pp* **Andante** (♩ = 50-)

To - night, to - night, The world is full of light, With

87

To - night, to - night, The world is full of light, With

WW., Strs. *pp* Vibr. sust., Cel., Vlns. *ppp*

91 **sub. accel.**

Maria
Tony

suns and moons all o - ver the place.

suns and moons all o - ver the place.

Cls., SD, Vlns. trem., Vcs. *cresc.* +Tpts.

Fl., Bsn., Hn. 1

Pno. sust., Vcs., Cb. (pizz.)

Figura 16 canto em uníssono

A textura e orquestração do acompanhamento é outro elemento operístico no dueto. O acompanhamento alterna-se entre um ritmo de colcheias mais agitado e o dobramento da melodia da linha vocal pelos violinos, violoncelos, flautas e clarinetes. O dobramento aparece sempre na seção “B” da canção (compassos 68 a 75 e 103 a 110), como no exemplo da figura 17:

68 *f* *dim.*

Tony

day, all day I had the feel - ing A mir - a - cle would

f *dim.*

Fl. *Sva.*, Cls., Vlns.

Hns. *Sva.*

Bs. Cl., Bsn., Tpts., Tdns. sust., Pno., Vcs., Cb.

72 *p*

Tony

hap - pen. I know now I was right.

p *poco*

Tpts.

75 76

Tony

For here you are, And

Vlns., SD

pp *r.h.* Cls.

Vcs., Cb. (pizz.)
Pno. sust.

Figura 17 dobramento da melodia pela orquestra

O último elemento operístico aparece no ápice das juras de amor entre Tony e Maria, ao final da canção. O casal canta em um uníssono, com notas agudas e longas em *pianíssimo dolcíssimo* (figura 18).

MARIA TONY MARIA TONY Adagio (sempre in 4)

144 Tony! What does Anton. Te adoro, Te adoro, MARIA **pp** 145

Tony stand for? Anton. Anton. Anton. Maria.

Good night, good night, Sleep

Good night, good night, Sleep

Strs.

morendo **pp**

Timp.

147 Maria **f**, **rit.**, **pp**

well and when you dream, Dream of me To

well and when you dream, Dream of me To

Vc. 3 **f** **pp**

-Timp.

151 **dolcissimo**

Maria night.

Tony night.

Vins. +WW, Hns.

Bsn., Vcs. **espr. cresc.**

WW, Tpts., Vlns. **f** **p**

+Timp., Pno. +Susp. Cym. (l.v.)

Figura 18 escrita vocal operística

Também ao final de “Tonight”, temos a apresentação do “leitmotiv somewhere”, ou “leitmotiv algum lugar”. O leitmotiv consiste do intervalo de uma segunda maior ascendente que aparece na linha vocal pela primeira vez, apenas no segundo ato, na canção “Somewhere”. A figura 19, compasso 153, mostra o primeiro emprego, que é

instrumental, do *leitmotiv* em “Tonight”, enquanto a figura 20, compassos 155 a 159, mostra as origens do *leitmotiv*, na linha vocal da canção “Somewhere”, no segundo ato.

The image shows a musical score for the song "Tonight" from West Side Story. It features four staves: two vocal staves for Maria and Tony, and two piano accompaniment staves. The key signature is B-flat major (two flats). The tempo and mood are marked "dolcissimo". The lyrics "night." are written under both vocal staves. The piano accompaniment includes markings for "Vlns.", "Bsn., Vcs.", and "espr. cresc.". A red box highlights a specific instrumental motif in the piano part, which is also indicated by the annotation "WW, Tpts., Vlns." and "+Susp. Cym. (l.v.)".

Figura 19 leitmotiv somewhere em “Tonight”

153 *cresc.* 3 **f** 155
 Girl Hold my hand and I'll take you there Some-how, _____
 Vlns.
cresc. *f*
 Vcs. 1, 2
 Timp., Pno.
 Vcs. 3-4, Cb.

156 *dim. molto* **ppp**
 Girl Some day, _____ Some-where! _____
ff cant. *dim. molto* **ppp**
 Hns., Vcs.
 +Tam-tam, El. Gr. **Segue**

Figura 20 leitmotiv somewhere em "Somewhere"

A respeito do leitmotiv, R. Miller e M. Berson afirmam que:

"O último som que ouvimos é a orquestra citando o "Motivo de Somewhere", a música que vai representar o sonho do casal de uma vida juntos e sua incapacidade de até mesmo encontrar esse sonho". (Miller, 1996, p. 229)

"Somewhere simboliza a esperança, mas também a morte". (Berson, 2011, p. 97)

Portanto, podemos dizer que o *leitmotiv*, apelidado de "motivo Somewhere" por R. Miller, de duas notas, possui dois significados antagônicos: o da esperança de que haja um lugar onde Tony e Maria possam amar-se em paz, e o da morte de Tony, no trágico final do espetáculo. Difícil acreditar que seja uma mera coincidência o emprego do "*leitmotiv somewhere*" no primeiro dueto amoroso do casal. Seria a primeira aparição desse *leitmotiv* uma premonição da morte de Tony, que resulta no trágico final do casal? Segundo G. Block, a resposta é sim, considerando que "a orquestra onisciente alerta a plateia da sua eminente condenação":

“Os amantes idealistas mostram sua união cantando em uníssono e nas alturas celestiais, um amor jovem e otimista cantando e segurando um Lá bemol agudo. Enquanto isso, na terra, a orquestra onisciente alerta a plateia da sua eminente condenação.” (Block, 1997, p. 264)

Em “Tonight”, Bernstein adianta a ação dramática ao citar o “*leitmotiv somewhere*” logo no início da paixão entre o casal e, assim como em “Maria”, o compositor apropria-se de elementos musicais da ópera romântica italiana para caracterizar um Tony romântico, ingênuo e apaixonado.

4.2.4. “One Hand, One Heart”

O segundo dueto romântico de Maria e Tony, “One Hand, One Heart” (“Uma mão, um coração”), retrata os votos de casamento entre o casal, que acontece de forma ingênua, na loja de noivas em que Maria trabalha. Após jurarem o voto de casamento tradicional em forma de diálogo, eles cantam “faça de nossas mãos, uma mão, faça de nossos corações, um coração; faça de nossos votos, um último voto, faça de nossas vidas, uma vida”. Porém, segundo Misha Berson: “as letras são votos de casamento com um bocado de premonição (“somente a morte pode nos separar agora”). (Berson, 2011, p. 101)

Possivelmente, esse “bocado de premonição” está relacionado à morte de Tony, no final do espetáculo, e é representada musicalmente no dueto, por meio das quatro primeiras notas da melodia de “Somewhere (figura 21). Como dito por M.Berson anteriormente, a canção “Somewhere” tem a morte como um de seus significados portanto, nada mais adequado do que citar “Somewhere. Até então, a citação à canção “Somewhere” restringia-se à aparição do “*leitmotiv somewhere*”, no final de “Tonight” (figura 19).

9a. One Hand, One Heart

(Marriage Scene)

Tony and Maria

35 Andante con moto

Fl., Ob.

Cl.

Bsn.

+Vlns.

+Vcs.

p cresc.

f

Figura 21 as quatro primeiras notas da melodia da canção “Somewhere”

As quatro notas iniciais da canção “Somewhere” encontram-se no Clarinete em Si bemol nos compassos 35 a 37, nos compassos 37 a 39 nas flauta, e no compasso 22 nos violinos, conforme a figura 21.

Outro elemento musical que representa a “premonição” apontada por M.Berson seria o divide da linha vocal entre Tony e Maria, a partir do compasso 135 da figura 23. Durante todo o dueto, eles cantam em uníssono e é somente nos últimos compassos que a divisão de vozes acontece. A mesma ocorre no momento em que temos a letra “Agora começou, agora nós começamos uma mão, um coração; Nem mesmo a morte vai nos separar agora”. Uma vez que em “Tonight” o uníssono representa a união do casal, em “One Hand, One Heart” a ausência do mesmo, no momento em que a letra fala de morte, simboliza a desunião do casal, uma vez que Tony morre ao final do espetáculo.

137

Molto tranquillo (meno mosso)

134 *p dim.* *pp*
 Maria hand, one heart. Death won't
 Tony hand, one heart. Ev - en death won't

139
 Maria part us now.
 Tony part us now.

Vins., WW. Vln. I
 Vcs., Cb. (pizz.)
espr.

Figura 22 divide da linha vocal

²² As quatro notas iniciais da canção “Somewhere” nos violinos 1,2 e 3 só podem ser vistas no *full score* de WSS. Para fins didáticos deste trabalho, estamos utilizando figuras do *vocal score* que não mostram essa melodia no naipe de violinos.

Sobre dueto como um todo, afirmamos que ele assemelha musicalmente ao dueto “Tonight”. Ambos os duetos seguem a mesma vocalidade do dueto amoroso “O Soave Fanciulla” entre Rodolfo e Mimi, ao final do primeiro ato de “La Bohème” (figura 23). Ao final dos três duetos amorosos, o tenor e, especialmente, a soprano em “O Soave Fanciulla”, cantam uma nota longa e aguda na dinâmica *pianissimo/dolcissimo*. As figuras 23, 24 e 25 apontam as semelhanças entre os três duetos.

MIMI (behind) *perdendosi*
 My love, My love!..... My
 A-mor! A-mor!..... A-

RUDOLPH (behind) *perdendosi*
 My love, My love!..... My
 A-mor! A-mor!..... A-

ppp *allargando*

MIMI *pp perdendosi* (curtain)
 love!.....
 -mor!.....

RUDOLPH *pp perdendosi*
 love!.....
 -mor!.....

pppp *m.s.* *molto rall. e dim.*

due Red. *

End of Act. I.

4 115484 4

Figura 23 vocalidade pucciniana em "O Soave Fanciulla"

139

Maria part us now.

Tony part us now.

Vins. WW. Vln. I

espr.

Vcs. Cb. (pizz.)

Figura 24 vocalidade pucciniana em “One Hand, One Heart”

151

Maria night. *dolcissimo*

Tony night. *dolcissimo*

Vins. +WW, Hns.

Bsn., Vcs. *espr. cresc.*

WW, Tpts., Vins. *f*

+Timp., Pno. +Susp. Cym. (l.v.) *p*

Figura 25 vocalidade pucciniana em “Tonight”

A tonalidade é outro elemento que unifica os duetos “Tonight” e “One Hand, One Heart”, já que ambos terminam no tom de Lá bemol Maior. Em “Tonight” as modulações ocorrem de forma descendente, começando em Si bemol Maior, modulando para Lá Maior e terminando em Lá bemol Maior. Já em “One hand, One Heart” a modulação ocorre de forma ascendente de Sol bemol Maior para Lá bemol Maior. Conseqüentemente, a última nota cantada pelo casal, em ambos os duetos, é um longo Lá bemol (figuras 24 e 25).

Resumindo, em “One Hand, One Heart” a morte de Tony já é anunciada através da música e letra do dueto. Paralelamente, encontramos uma semelhança musical entre o dueto de Puccini “O Soave Fanciulla” e os duetos amorosos de WSS, visto que todos eles retratam o amor entre o casal de protagonistas, formado por uma soprano e um tenor, além de apoiarem-se na poética da ópera romântica italiana.

4.3. Terceiro momento musical: o ápice de seu conflito interno.

Durante o primeiro ato, ao mesmo tempo em que o amor de Tony por Maria intensifica-se, a pressão para que Tony volte a ser um membro ativo dos Jets também aumenta. Até que o protagonista vê-se obrigado a juntar-se aos Jets para o grande confronto contra os Sharks, ao final do segundo ato. O conflito interno de Tony acentua ainda mais quando, durante o confronto, ele mata Bernardo, o garoto que é o irmão de sua amada Maria.

4.3.1. “Tonight Quintet”

O “Quinteto Tonight” é o último número musical cantado do primeiro ato de WSS, e retrata o momento anterior à grande briga entre os Jets e Sharks. Neste número, cada personagem do quinteto expressa um estado psicológico/emocional diferente, cantando uma linha melódica distinta, o que forma uma polifonia. O quinteto é formado por Tony, Maria, Anita e pelas gangues Jets e Sharks.

Durante esse quinteto, temos o clímax do conflito da peça. Renata Pallottini em seu livro “Dramaturgia: a construção da personagem”, página 109, expõem o conflito externo que existe em Romeu e Julieta. Se transpusermos a análise de Pallottini para WSS, podemos considerar que temos desde o primeiro número, “Prologue”, um conflito estabelecido entre as gangues arquirrivais Jets e Sharks. A princípio, quando Tony e Maria conhecem-se, eles já são inimigos, mas inesperadamente eles apaixonam-se e rompem com a normalidade.

O desenho então se modifica e passamos a ter o conflito de dois personagens (Tony e Maria) contra um grupo (Jets e Sharks) que ainda se odeia, mas está unido em oposição aos protagonistas. Em “Tonight Quintet” o conflito entre Tony e Maria x Jets e Sharks é exposto musicalmente: enquanto as gangues preparam-se para a briga, cantando a mesma linha melódica dissonante, Tony e Maria exaltam seu amor recíproco, cantando a melodia do operístico dueto “Tonight” (figuras 28 e 29).

Além do ápice do conflito da peça, nesse número, temos o ápice do conflito interno de Tony. Duas coisas opostas atormentam-no: seu amor por Maria e sua lealdade aos Jets. No número, ao mesmo tempo em que Tony expressa seu amor por Maria, cantando a melodia do dueto “Tonight”, é pressionado por Riff, seu melhor amigo, e líder dos Jets, a se juntar à briga contra os Sharks. Por fim, Tony vê-se incapaz de recusar o pedido de seu melhor amigo Riff (figura 27).

Para analisarmos o número musicalmente, iremos dividi-lo em diferentes partes. A primeira parte do quinteto mostra a preparação dos Jets e Sharks para a briga que irá acontecer “Nessa noite” (“Tonight”). Na figura 26, temos o início do número, marcado por uma música instrumental predominada por metais e que é rítmica, dissonante e agressiva. Esse caráter também se estende para a linha vocal, formada por intervalos de segundas maiores e menores, que é cantada pelas gangues a partir o compasso 7.

10. Tonight

Ensemble

Maria, Tony, Anita, Riff, Bernardo*

Sharks and Jets

Fast and rhythmic ♩ = 132
WW., Tpts., Chime,
El. Gr., Vlns.

Piano
f marcato
ff
dim.

Tpts., Tbn. I
Cls., Hns., Vlns.
Bs. Cl., Bsn., Tbn. II, Pno., Vcs., Cb. (arco)

6
RIFF *mp* 7
The Jets are gon-na have their day _____ To - night.

Cl., Bs. Cl., Bsn., Vlns. Hn. I, Tpts.

10
Riff
BERNARDO *mp*
The Sharks are gon-na have their way _____ To - night.

Cl., Bs. Cl., Bsn., Vlns. +Hn. I Tpts.

* If the scene is staged with more than the designated five people, the members of the gangs may sing with their respective leaders (except in bars 103 - 125).

Figura 26 dissonância e agressividade na música dos Jets e Sharks

A segunda parte do quinteto refere-se à expectativa de Anita em relação ao seu caso amoroso com Bernardo. Devido a conotação sexual da letra, fica subentendido que sua expectativa é que ela possa relacionar-se sexualmente com Bernardo “nessa noite”, após a briga. Musicalmente, a música de Anita segue o mesmo caráter da música apresentada pelos Jets e Sharks, na figura 26.

Em terceiro lugar, temos Tony cantando a melodia de seu dueto amoroso “Tonight”. A atmosfera muda drasticamente devido ao contraste do dueto melodioso com o discurso musical anterior. Assim como em “The Dance at the Gym”, fica evidente a diferença entre a música de Tony e a dos demais personagens.

Finalmente, a partir do compasso 118, o grande conflito interno de Tony é exposto em sua música (figura 27). Quase como em fórmula de diálogo, devido à coloquialidade da letra de Sondheim, Riff pressiona Tony a se juntar aos Jets para a briga contra os Sharks e Tony vê-se obrigado a aceitar. Nesse tenso momento, Tony canta, em uma tessitura grave, uma linha melódica dissonante, repleta de intervalos de segundas menores e menores, que são os intervalos que caracterizam a linha melódica dos Jets, da figura 26.

117

MARIA (*warmly*) *mf*
To - night, to - night Won't

TONY (*abstractedly*) *mp*
All right. ____

Riff (*firmly*)
town! So I can count on you, boy? ____

+Tpts., SD +Traps, El. Gtr. (Vlns. & Vcs. sustain)
pp

Bsn., Cb. -Bsn., +Pno.

120

Maria
be just an - y night, To - night there will be

Tony (*f* (*a bit impatiently*))
All right. ____

Riff (*spoken*) (*gently*)
We're gon - na have us a ball. ____ Womb to tomb!_

+Bsn. sust.

Figura 27 polifonia: diálogo entre Tony e Riff e melodia do dueto "Tonighth"

Simultaneamente, Maria entra no quinteto expressando seu amor a Tony por meio da melodia do dueto "Tonight", no compasso 118, da figura 27, a mesma melodia que Tony cantara sozinho, poucos compassos atrás. E dessa forma, a polifonia do quinteto inicia-se. Não só uma polifonia vocal, mas uma polifonia de diferentes estados, como psicológicos/emocionais porque "Nessa noite" ("Tonighth"), cada personagem possui uma expectativa diferente do que possa vir a acontecer, após a briga entre as gangues inimigas.

Em seguida ao “diálogo” entre Riff e Tony (figura 27), Tony volta a cantar a melodia do dueto “Tonight”, no compasso 134, como mostram as figuras 28 e 29. Porém, agora ele canta em uníssono com Maria e, assim, permanece até o final do número musical.

The image shows a musical score for the song "Tonight" from West Side Story. The score is arranged in five systems, each with a different vocal or instrumental part. The first system is for Maria, the second for Anita, the third for Tony, the fourth for Jets, and the fifth for Sharks. The score starts at measure 132 and continues to measure 134. A red box highlights the vocal lines for Maria and Tony starting at measure 134, where they sing in unison. The lyrics for Maria and Tony are "To - - day the" and "To - - day the". The lyrics for Anita are "We're gon-na mix it to - night. _" and "An - i - ta's gon-na have her". The lyrics for Jets are "To - night! _" and "They be - -". The lyrics for Sharks are "They be - -". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like *mp*, *mf*, and *fp*.

* The part of Maria may be augmented by voices in the wings from here to the end.

Figura 28 melodia do dueto “Tonight”, em uníssono com Maria

128

135

Maria
min - utes seem like hours. — The hours — go so

Anita
day, — An - i - ta's gon - na have her day, —

Tony
min - utes seem like hours. — The hours — go so

Jets
fp *fp* *fp* *fp*
They be - - gan it,

Sharks
fp *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
gan it, they be - - gan it,

138

Maria
slow - ly, And still the sky is light. *dim.*

Anita
Ber - nar - do's gon - na have his way — To - night, —

Tony
slow - ly, And still the sky is light. *dim.*

Jets
fp *f*
And we're the ones — To stop 'em once and for all! —

Sharks
fp *fp* *fp* *fp*
They be - - gan it.

Figura 29 continuação da melodia do dueto "Tonight".

Dessa forma, pela construção da música de Tony, podemos entender qual é seu conflito interno e como ele relaciona-se com o mesmo. O protagonista passa a maior parte do número "Tonight Quintet", cantando a melodia do dueto "Tonight", o qual que é influenciado pela poética da ópera romântica italiana e que já nos fora apresentado anteriormente. Portanto, a melodia do dueto traz a conotação do amor entre Tony e Maria.

A única exceção é o momento em que Tony dialoga/canta com Riff. A dissonância dos semitons e a tessitura grave da melodia assemelham sua linha vocal à música dos Jets, pois nesse momento, o protagonista relembra suas origens e aceita defender seus parceiros, como mostra a figura 27.

Embora Tony esteja no ápice de seu conflito interno, é possível saber que seu objetivo ainda é ficar com Maria. Mesmo após seu diálogo com Riff, Tony volta a cantar a melodia do dueto amoroso “Tonight”, figura 28 e 29, onde é possível notar como a linha melódica do casal contrasta com a dos demais personagens, realçando, mais uma vez, a oposição e diferença entre Tony/Maria e Jets/Sharks.

A música de Tony permanece inalterada, mesmo depois da sua escolha em defender os Jets, paralelamente ao seu amor por Maria.

4.3.2. “The Rumble”

Após a execução do quinteto, finalmente chega o momento dos Jets e Sharks confrontarem-se e, novamente, é possível traçar um paralelo entre WSS e a peça de Shakespeare. Segundo M.Berson, em ambas as peças é possível dizer que :“durante uma briga entre as gangues, o melhor amigo do mocinho morre esfaqueado por um parente da mocinha, este então é assassinado, impulsivamente, pelo mocinho que se vinga.” (Berson, 2011, p. 137)

Tony havia prometido à Maria que iria tentar impedir a briga. Ele tenta sem sucesso convencer Bernardo, que é o irmão de Maria e líder dos Sharks, a não levar o confronto adiante, mas não consegue e a confusão começa. A briga chega a seu ápice quando Bernardo assassina Riff, melhor amigo de Tony e líder dos Jets, com uma faca. Depois do ocorrido, Tony acaba matando Bernardo usando a faca de Riff. A polícia aproxima-se, mas todos conseguem fugir. A cortina do primeiro ato fecha-se com os dois corpos caídos sobre o palco.

Musicalmente, “The Rumble”, ou “O Confronto”, assemelha-se ao primeiro número do espetáculo “The Prologue”. Ambos são exclusivamente instrumentais, retratam uma briga entre as duas gangues e são dançados. Como dito anteriormente, a dança em WSS é dramática, portanto os Jets e Sharks possuem uma coreografia com conteúdo dramático. No caso de “The Rumble” e “The Prologue”, os movimentos e passos da coreografia mimetizam uma luta.

O número musical-coreográfico possui as características musicais relacionadas às gangues Sharks e Jets, como: orquestração predominada por metais e percussão, agressividade, extroversão, andamento rápido, extrema dissonância e caráter rítmico. “The Rumble” foi inclusive comparado à “Sagração da Primavera” de Igor Stravinsky, por E.Wells , devido ao motivo de ambas as peças apresentam uma poética musical semelhante.

Há dois excertos de grande importância dramática na partitura. O primeiro é o momento em que *Bernardo* mata *Riff*, que está precisamente grafado na partitura, como mostra a figura 30. O instrumento que mais destaca-se no excerto, entre os compassos 81 e 83, é o trompete, instrumento presente em todas as músicas relacionadas às gangues *Jets* e *Sharks*.

79

+Vlns. +Xyl.

Picc., long
Eb Cl.,
Tpts.

fpp < *sfz*
cresc.
poss.

(Bernardo kills Riff.)

Tutti

(Riff falls toward Tony. A short pause. Tony takes the knife from his hand.)

Figura 30 a música da morte de Riff.

No momento do assassinato de Riff, temos o motivo do trítone de forma ascendente, que vai de um Mi bemol para um Lá natural no piccolo, clarinete e trompetes e de um Sol bemol para um Dó natural, no baixo que é executado pelo piano. (figura 31).

(Bernardo kills Riff.)

Picc., long
Eb Cl.,
Tpts.

Tutti

fpp < *sfz*
cresc.
poss.

Figura 31 motivo do trítone

Como visto anteriormente, o motivo do trítone representa o ódio entre as gangues rivais, portanto seria de se esperar que o motivo fosse o destaque no momento do assassinato de Riff, mas em relação ao momento em que *Tony* mata *Bernardo*, não ocorre o mesmo. Embora haja um intervalo de trítone no último tempo do compasso 91, ele não é tão enfático e aparente como nos compassos 81 e 82.

Figura 32 música que separa as mortes de Riff e Bernardo

Em sequência à morte de Riff, há uma *grand pausa* em *fermata*, no compasso 83, momento em que Tony pega a faca de Riff. O que esse silêncio poderia significar? Uma neutralidade de Tony? Por não termos nenhuma música para ilustrar esse momento, fica a dúvida a cerca de qual foi o pensamento e intenção de Tony ao pegar a faca de seu melhor amigo. Será que Tony já pensava em vigiar a morte de seu melhor amigo, Riff, ou ele teria pego a faca sem a real intenção de matar Bernardo? É a dramaturgia musical de Tony que nos dá a resposta.

De modo geral, o excerto relacionado ao assassinato de *Riff*, por *Bernardo*, nos compassos 81 a 83, é mais agressivo e impactante que o excerto relacionado ao assassinato de *Bernardo*, por *Tony*, entre os compassos 84 a 95.

Por exemplo, no compasso 92, no exato momento em que Tony mata Bernardo, a música segue *a tempo* e sem pausas, em contraste às pausas do compasso 83, no qual Bernardo mata Riff. Como dito anteriormente, embora o motivo do trítone apareça no compasso 91, ele é mais discreto se comparado aos compassos 81 e 82.

Em relação à dinâmica e articulação, podemos afirmar que entre os compassos 81 a 83 há um *crescendo*, *sforzato* e *fortississimo*, enquanto os compassos 92 a 95 são menos intensos, em *fortíssimo* e com um pequeno *crescendo* no compasso 95. Também destacamos que durante o discurso musical entre os compassos 84 a 95, temos uma sequência ininterrupta com dinâmica gradativa. Ela começa no compasso 84 em *piano*, passa pelo *fortissimo* no compasso 92, na morte de Bernardo, e culmina no compasso 96 em *tutti fortississimo* e com *tutta forza*, quando a briga toma proporções mais violentas.

Não poderíamos pensar que assim como a música desses 11 compassos (84 a 95), relacionadas à morte de Bernardo e que possuem um discurso fluído e contínuo, Tony seguira o movimento de seu impulso, e que sua fúria cresceu, juntamente com a dinâmica da música? Seria uma hipótese possível. Portanto, o discurso musical dos compassos 84 a 95 conduz-nos à vitimização de Tony e de que ele apenas matou Bernardo por impulso, a fim de defender Riff, seu melhor amigo.

Após a morte de Bernardo, a briga reforça-se a partir do compasso 96, mas a polícia, representada pelo som de uma sirena, não demora a chegar. Os garotos fogem, com exceção de Tony. A rubrica do texto de Laurents é a seguinte:

“Após o palco se esvaziar, Tony fica em pé, horrorizado, ao lado dos corpos estáticos de Riff e Bernardo. Ele ajoelha-se próximo do corpo de Riff, então se aproxima do corpo de Bernardo e grita.

Tony (Um grito angustiado): MARIA!”

É apenas com a ajuda da Jet Anybodys que Tony é capaz de sair do palco e fugir da polícia, caso contrário, tudo nos leva a crer que ele entregar-se-ia, arrependido.

Não há dúvidas de que “The Rumble” é o número musical mais dissonante, agressivo e rítmico de WSS. O número ilustra tanto o momento mais violento da peça, como o momento em que a faceta Jet e má de Tony fica mais evidente, por mais que sua música o isente de uma real culpa da morte de Bernardo.

4.4. Quarto momento musical: após matar Bernardo.

O musical torna-se muito mais intenso e sombrio após a morte dos líderes Riff e Bernardo. A tensão entre as gangues rivais chega ao seu ápice, com planos de vingança de ambos os lados. Devido a isso, o desejo de Tony e Maria de permanecerem juntos torne-se cada vez mais distante. Para elevar ainda mais a tensão do enredo, Maria é obrigada encarar o fato de que Tony matou o irmão dela. Tony, por sua vez, terá que lidar com a culpa do crime que cometeu. A “Suíte Somewhere” retrata perfeitamente o desejo da união do casal, que está ameaçado pelo ódio entre as gangues rivais Jets e Sharks.

4.4.1. Suíte “Somewhere”: “Under Dialogue”, “Ballet Sequence”, “Somewhere” e “Procession and Nighthmare”

Os números aos quais vamos nos referir neste capítulo pertencem à “Suíte Somewhere” (“Suíte Algum Lugar”) – este termo foi criado para o presente TCC, uma vez que todos os “movimentos” desse número musical, que incluem “Under Dialogue” (“Sobre Diálogo”), “Ballet Sequence” (“Sequência do Ballet”), “Transition to Scherzo” (“Transição para o Scherzo”), “Scherzo”, Somewhere (“Algum Lugar”) e “Procession and Nighthmare” (“Procissão e Pesadelo”), formam um grande ballet que é dançado pelo elenco.

A suíte é outro momento em que a dança de WSS pauta-se na dramaturgia, pois ela não se resume em um ballet plasticamente bonito, mas caracteriza o sonho e esperança do mundo utópico, onde Tony e Maria possam se amar sem barreiras, uma vez que Jets e Sharks convivem em paz, dançando juntos.

Neste número misturam-se música puramente instrumental (“Under Dialogue”, “Transition to Scherzo”, “Scherzo”), a própria canção “Somewhere”, além de breves partes cantadas em dueto por Tony e Maria (em “Ballet Sequence” e “Procession and Nighthmare”). No trabalho não analisaremos os movimentos instrumentais “Transition to Scherzo” e “Scherzo”.

A cena da suíte “Somewhere” inicia-se no quarto de Maria, no momento em que Tony encontra-a depois de ter matado Bernardo. Ela nesse momento já sabe da morte de irmão, visto que após o primeiro número musical do segundo ato, “I feel pretty”, Chino conta à Maria sobre o ocorrido. O que se segue é um diálogo entre o casal, no quarto de Maria. Todo esse diálogo está acompanhado por uma música *underscore* chamada “Under Dialogue”. A figura 33 mostra o início desse movimento:

13. Under Dialogue

Underscore, Tony

Cue: MARIA: Killer, killer, killer ...

Allegro agitato (♩ = 108+)

The musical score is divided into two systems. The first system features a piano accompaniment with a timpani solo on the snare drum (Timp. solo 8va) in the bass clef, playing a syncopated eighth-note ostinato. The right hand of the piano is marked *pp* (distinctly) and includes a melodic line for Violin 4 and Cello (Vc. 4, Cb.) with a *pp* dynamic. The second system continues the piano accompaniment and introduces string parts: Violins 2 & 3 (Vcs. 2 & 3), Violin 1 (Vc. 1), Horns 1, Violins 1-4 (Hn. I, Vlins. 1-4), and Violins 5-7 (+Vlins. 5-7). The string parts feature ascending and descending second intervals, with the Horns and Violins 5-7 marked *pp*. A +SD (snare drum) part is also indicated at the bottom right of the second system.

Figura 33 ostinato sincopado e motivo de segundas maiores e menores

“Under Dialogue” resume-se à figura de ostinato sincopado sobre a nota fá no tímpano e motivos de segundas maiores e menores ascendentes nas cordas, madeiras e metais, como destaca a figura 33. Uma interpretação possível seria afirmar que a dissonância das segundas e a instabilidade rítmica das síncopas representam a tensão e o conflito interno de Tony e Maria, uma vez que, mais do que nunca, o ódio está presente entre as duas gangues, o que dificulta a união do casal.

Durante o diálogo Tony tenta explicar-se à Maria:

Tony: - Eu tentei impedir, eu tentei. Eu não sei como isso foi dar errado... eu não quis machucá-lo, eu não queria. Não imaginava que poderia. Mas Riff.... Riff era como meu irmão. Então, quando Bernardo o matou – Bernardo também não pretendia. Ah! Eu sei que ele não pretendia. Ah, não! Eu não vim aqui para te contar isso. Eu vim apenas para você me perdoar afim de que eu possa entregar-me à polícia.

Maria perdoa-lhe e impede dele entregar-se à polícia. Os dois expressam o desejo de ficar juntos, mas Maria diz que tudo ao redor impedem-lhes. Tony diz:

Tony: - Então nós vamos encontrar um lugar onde nada possa nos impedir, nenhum deles sequer, nada.

Após sua última fala, Tony já começa a cantar sua melodia, conforme mostra a figura 34:

Cue: TONY: (Speaking, his voice gradually rising into song)
Not one of them, not anything.

22

-----Safety-----

TONY (last time) **f**

And I'll

WW., Tpts. 8ba,
Vlns.

cresc.
Hns., SD

-Timp.
Tbn., Cb. sust.

13a. Ballet Sequence

Tony and Maria

25 **Lo stesso tempo**

Tony

take you a-way, take you far, far a-way out of here,

WW.,
Vlns. 8ba

pp sub.

Tbn.,
Bsn., Hn. I, SD, Vcs.

Figura 34 linha vocal de Tony

A música que era, até então, estritamente instrumental, ganha uma linha vocal. A melodia de Tony é uma continuação do discurso musical anterior, uma vez que se baseia no motivo sincopado de intervalos de segundas, exposto anteriormente pela orquestra. Após a segunda frase de Tony, Maria junta-se a ele, cantando em uníssono (figura 35).

27

Tony

Far, far a - way, till the walls and the streets dis - ap - pear.

29

MARIA
cresc.

Some - where there must be a place we can feel we're free,
cresc.

Tony

Some - where there must be a place we can feel we're free,

31

Maria

Some - where there's got to be some place for you and for me.

Tony

Some - where there's got to be some place for you and for me.

Figura 35 dueto em unísono

Os movimentos seguintes, “Transition to Scherzo” e “Scherzo,” é onde acontece o ballet entre Jets e Sharks. Em seguida temos o movimento “Somewhere”, que é uma canção cantada por uma garota do coro. Essa canção já havia sido citada pela orquestra em “One Hand, One Heart” (figura 21), por meio das quatro primeiras notas da linha vocal. No dueto “Tonight”, também encontramos uma citação à canção, através do “leitmotiv somewhere” (figura 19).

(Ballet Sequence continued)

13d. Somewhere

A Girl

Adagio $\text{♩} = 72$

123 A GIRL *mp*

There's a place for us, Some-where a place for us. Peace and qui-et and

Vln. 1

Piano *pp* *p*

Vc. 1

Figura 36 as quatro notas iniciais de “Somewhere”, citadas em “One Hand,One Heart”

137 *cresc.*

Girl Time to learn, time to care,

139 *Poco più mosso* *mf*

Some day! _____ Some-where. _

+Vlns. 5-7 Vlns.

Vcs. 1, 2

Timp., Pno.
Vcs. 3-4, Cb.

Figura 37 “leitmotiv somewhere”, citado no dueto “Tonight”

Tony e Maria só voltam a cantar no movimento “Procession and Nighthmare”. Como o próprio título diz, esse movimento representa o pesadelo dentro do sonho idílico do casal. Após o *pax-de-deux*²³ romântico entre Jets e Sharks, somos transportados para o pesadelo de Tony e Maria, onde revemos a briga fatal de “The Rumble”, que ocorrera no final do primeiro ato.

Entre os compassos 160 e 173 de “Procession and Nighthmare”(figura 38), ainda encontramos a citação da melodia da canção “Somewhere”. O caráter do movimento começa a mudar a partir do compasso 175 e toma uma nova forma no compasso 187 (figura 39), quando o pesadelo do casal é retratado. A partir daí encontramos uma

²³ Do francês, “passa de dois”. Termo proveniente do ballet clássico, que designa a dança entre um casal.

semelhança musical entre “Procession and Nighthmare e “The Rumble, por causa que ambos ilustram a briga fatal entre Jets e Sharks e possuem uma música dissontante, rítmica e agressiva.

(Ballet Sequence continued)

13e. Procession and Nightmare

Entire Company, Instrumental, Maria and Tony

The image displays a musical score for the ballet sequence 'Procession and Nightmare'. It is divided into three main sections:

- Section 1 (Measures 160-163):** Labeled 'Piano' and 'Piu mosso' with a tempo of 40. It features staves for Flute (Fls.), Clarinet (Cl.), Euphonium (E. H.), Trumpets (Tpts. mutes), and Percussion (Timp., Tam-tam, El. Gtr., Pno., Vcs., Cb.).
- Section 2 (Measures 164-167):** Features Flute and Violins (Fl., Vlns.) playing *p espr.* and Trumpet 1 (Tpt. I) playing *nobilmente*.
- Section 3 (Measures 169-172):** Labeled 'ENTIRE COMPANY'. It includes vocal lines for Maria and Tony with lyrics: 'There's a place for us, There's a place for us, There's a ...'. The piano accompaniment is marked with dynamics like *mf*, *p dim.*, and *ppp*.

Figura 38 início de “Procession and Nighthmare”

Figura 39 discurso musical semelhante à “The Rumble”

No final de “Procession and Nigthmare” temos um andamento *Adagio*, a partir do compasso 233 (figura 40). O discurso musical modifica-se novamente e temos a execução da melodia da canção “Somewhere” pelo oboé, fagote e flauta. Em sequência, Tony e Maria cantam os últimos compassos da melodia da canção, a partir do compasso 237. A rubrica do texto de Laurents, deixa especificado como o momento, entre os compassos 233 a 247, deve ser encenado:

(...) *O casal encontra-se de volta ao quarto, agarrando-se desesperadamente. Recusando encarar a realidade, eles tranquilizam-se cantando, em desespero:*

Tony (cantando): segure minha mão e nós estamos na metade do caminho. Segure minha mão e te levarei lá.

Tony e Maria (cantando): de alguma forma, algum dia, em algum lugar!

233 **Tempo I (Adagio)** 237

TONY *pp*
Hold my hand and we're half-way there.

239 MARIA *mf* *cresc.*
Some-how, Some-day,
mf *cresc.*
Some-how, Some-day,

243 Maria *f* *p* *ppp*, *long*
Some-where!
Tony *f* *p* *ppp*, *long*
Some-where!

245 *pp* *long*
+Tpts. (mutes)

Figura 40 melodia da canção "Somewhere", em uníssono

Em suma, a cena da suíte "Somewhere" nasce do conflito relativo à situação em que Tony e Maria encontram-se, retratado em "Under Dialogue" e início de "Ballet Sequence", entre as figuras 33 a 35. Os movimentos seguintes, "Ballet Sequence", "Transition to Scherzo", "Scherzo" e a canção "Somewhere" (figuras 36 e 37) retratam a esperança e o sonho do casal por meio de uma música lírica e graciosa.

O movimento “Procession and Nighthmare” traz contraste uma vez que caracteriza o “pesadelo” dentro do sonho casal, mas que na verdade condiz com a própria realidade, levando em conta que cada vez mais parece impossível Tony e Maria poderem permanecer unidos. A música torna-se agressiva, rítmica e extremamente dissonante (figuras 38 e 39). Nos instantes finais do movimento, na figura 40, vemos que a esperança do casal torna-se tímida, porque eles cantam em pianíssimo e com um acompanhamento suave de cordas.

Os primeiros (160 a 170) e últimos compassos (237 e 247) de “Procession and Nighthmare” são novamente executados no final do espetáculo, na cena em que Tony morre, no número “Finale”. A esperança do casal que já era tímida, acaba por se extinguir com a morte de Tony. O triunfo do pesadelo em relação ao sonho de Tony e Maria justifica a semelhança musical entre “Procession and Nighthmare” e “Finale”.

4.5. Quinto momento musical: a morte de Tony.

O segundo ato possui uma predominância de Maria em relação a Tony, nos números musicais. Após a cena de “Somewhere”, Tony só volta a cantar em seus instantes finais, depois de ser baleado por Chino. O último número musical de Tony, que também é o último número musical do espetáculo, é inteiramente baseado no movimento “Procession and Nighthmare”, da “Suíte Somewhere”. Os Jets e Sharks comovem-se com a morte de Tony e a situação de Maria, deixando em dúvida se o lugar que o casal tanto sonhava poderá, algum dia e de alguma forma, existir.

4.5.1. “Finale”

Assim como em Romeu e Julieta, devido a um mal-entendido, Tony pensa que Maria está morta, mais precisamente, que ela foi morta por Chino, seu pretendente Shark. Tony, vai à procura de Chino, pedindo para que ele o mate. A verdade é que Maria não está morta e exatamente no momento em que os dois encontram-se, Chino atira em Tony.

Tony, prestes a morrer nos braços de sua amada, canta em uníssono com Maria, conforme a figura 41, os exatos últimos compassos de “Procession and Nighthmare”, que por sua vez, são semelhantes aos últimos compassos da canção “Somewhere”.

17. Finale

Maria and Tony

Cue: TONY: Yes we can. We will.

Adagio

MARIA *mp*
Hold my hand and we're half - way there. *cresc.*
Hold my hand and I'll

TONY *mp cresc.*
Hold my hand and I'll

Piano

4 Maria *f*
take you there Some-how, — *f*
Some-day! — *f*
(She falters and stops.) 7

Tony *f*
take you there Some-how, — *f*
(He dies.)

WW., Vlns. 8va, con sord.
mf
Hns., Vcs. *dim. molto*
Timp., Pno., Cb.

Figura 41 melodia da canção "Somewhere"

Tony morre "cantando" suas últimas palavras, como mostra a indicação do compasso 6 da figura 42. Entre o compasso 7 a 28, segue-se uma música instrumental (figuras 41 e 42).

Cue: MARIA: Te adoro, Anton.

Meno mosso

15 Fl. Cl.

pp

Tpts. (mutes)

pp

Timp., Tam-tam, El. Gtr.,
Pho., Vcs., Cb.

19

22 Fl., Vlns. 1-4

Ob., Vlns. 5-7

SLOW CURTAIN

24

26 **Ancora meno mosso**

Fls., Pno., Vlns.

ppp

Tpts.

ppp

long

Figura 42 compassos finais de WSS semelhantes à "Procession and Nighmare"

Com referência ao mencionado, o número “Finale” baseia-se nos primeiros e últimos compassos de “Procession and Nighthmare”, visto que com a morte de Tony, o casal não poderá estar mais unido, fazendo o pesadelo tornar-se realidade. A tabela 3 detalha a semelhança musical entre os dois números:

“Procession and Nighthmare”	“Finale”
c.237 a 244 (figura 40)	c.1 a 6 (figura 41)
c.160 a 170 (figura 38)	c.7 a 25 (figura 41 e 42)
c.245 a 247(figura 40)	c.26 a 28 (figura 42)

Tabela 3 semelhanças musicais entre "Procession and Nighthmare" e "Finale"

O final de West Side Story difere-se de Romeu e Julieta em relação à reconciliação entre as gangues rivais, pois WSS não deixa claro se, finalmente, as gangues Jets e Sharks irão conviver em paz, após o trágico acontecimento. Essa dúvida deixa margem para a esperança de que o lugar idealizado pelo casal possa, algum dia, existir.

A dramaturgia musical dos últimos três compassos de “Finale” (figura 42) confirma esse final aberto. Podemos interpretar que o amor entre Tony e Maria, representado pelo consonante acorde de dó maior, executado pelos instrumentos típicos da música do casal (flautas e violinos), foi morto pelo ódio entre as gangues, representado pela dissonância do trítono, entre o fá sustenido do baixo e a nota dó natural do acorde de dó maior.

O “leitmotiv Somewhere” executado pelos trompetes, instrumento presente em todas as músicas relativas aos Jets e Sharks, representa a esperança do lugar idealizado pelo casal, na suíte “Somewhere”. Após tantas mortes e violência, será que finalmente haverá paz entre os Jets e Sharks?

5. Considerações finais

Após analisar a trajetória de Tony por meio de seus momentos musicais, podemos sugerir a seguinte sequência:

- 1) Primeiro momento: Tony começa como pertencente à gangue dos Jets que foge um pouco às regras de seu grupo social. Isto é revelado em seu primeiro número musical, “Something’s Coming”, onde há contraste entre o apelo jazzístico das seções A e B e a melodia operística da “seção C”.
- 2) Segundo momento: transforma-se em um romântico sonhador ao se apaixonar por Maria. A influência da poética da ópera romântica italiana em “Cha-Cha”, “Meeting Scene”, “Tonight” e “One Hand, One Heart” dá unidade a esse momento musical e caracteriza um Tony apaixonado.
- 3) Terceiro momento: Tony encontra-se dividido entre seu amor por Maria e sua lealdade e amizade à gangue dos Jets. Riff consegue convencê-lo a se juntar à briga contra os Sharks, mesmo que no fundo o amor por Maria seja a coisa mais importante para ele. O contraste entre os estilos musicais da linha vocal de Tony representa seu conflito interno e suas escolhas. Durante a briga em “The Rumble”, Bernardo mata Riff e, em seguida, Tony mata Bernardo. A dramaturgia musical de Tony leva-nos a crer que ele agiu por impulso ao matar Bernardo, irmão de Maria.
- 4) Quarto momento musical: A possibilidade de Tony e Maria permanecerem juntos parece cada vez mais distante devido à intensificação do conflito entre as duas gangues rivais. A suíte “Somewhere” retrata o sonho do casal de encontrar um lugar em que eles possam se amar sem barreira sociais e, ao mesmo tempo há o pesadelo que condiz coma realidade, onde o ódio entre Jets e Sharks impede a união dos amantes.
- 5) Quinto momento musical: Tony morre baleado nos braços de Maria, concretizando o trágico final do casal, que já havia sido previsto pelo “*leitmotiv* somewhere”. A concretização do pesadelo dos protagonistas, uma vez que eles não poderão ficar juntos, devido à morte de Tony, justifica a semelhança musical entre “Procession and Nighthmare” e “Finale”. Os últimos três compassos de “Finale” deixa-nos a dúvida se ainda haverá paz entre Jets e Sharks, após tantas mortes e violência.

Ao acabar o espetáculo, o fato de Tony morrer e Maria não, torna-se um dos elementos chave para concluirmos a linha interpretativa do protagonista. A morte da mocinha soprano na ópera romântica italiana, além de clichê, carrega todo o significado da estética romântica do século XIX. Para o romantismo, o amor mais puro e genuíno só se realizava após a morte. A mocinha era a figura do casal que morria, o que enaltecia sua inocência e pureza. Como WSS faz referências explícitas à ópera romântica italiana, podemos dizer que a morte de Tony é o equivalente à morte da mocinha soprano.

Por fim então, podemos lançar uma nova questão: Seria a morte de Tony o significado de sua inocência? Poderíamos interpretar que sua morte, assim como as de Riff e Bernardo, foram decorrentes de um problema social que os garotos enfrentavam?

Além destas questões, precisamos considerar que o que predomina na música de Tony e, conseqüentemente, em sua personalidade, é a poética da ópera romântica italiana. É a esfera do bem, do amor, do sonho e da paixão que lhe rege e conduz sua música, por mais que em certos momentos, sua esfera Jet volte a aparecer por meio do jazz e da dissonância.

Um dos maiores motivos para questionarmos o que é o clichê de tenor mocinho que Tony aparenta defender é o fato dele ter cometido um homicídio o qual resultou na morte do irmão de sua amada. Podemos dizer que se ele de fato tivesse um caráter nobre e heroico, como muitos tenores de ópera, Tony não seria capaz de matar alguém, por mais que desejasse. Contudo, é difícil julgar um personagem que presenciou uma situação extrema e imensurável. Após Riff, que era o melhor amigo, praticamente um irmão para Tony, ser assassinado por Bernardo, o que Tony deveria fazer? A dramaturgia musical de sua música o inocenta da morte de Bernardo e leva-nos a crer que Tony agiu impulsivamente. Também seria equivocado considerar que a esfera má do protagonista deve-se, exclusivamente, ao fato de ele ser um Jet. Encarar as gangues Jets e Sharks apenas como garotos marginalizados e maléficos contradiz o fato de que a delinquência juvenil é uma das principais críticas sociais apontadas pelo espetáculo.

Para concluir, após todas as análises realizadas neste trabalho, referentes à dramaturgia musical dos cinco momentos musicais do protagonista, afirmamos que Tony é equivalente ao tenor mocinho da ópera italiana e o “Romeu” de Shakespeare. Porém, seria equivocado interpretá-lo apenas com essa esfera única, pois ele apresenta uma dualidade por também fazer parte de uma gangue de garotos marginais, a qual prega o ódio e a violência, por mais que essa natureza violenta desses garotos seja o resultado de uma injustiça social. A citada dualidade moverá o conflito interno de Tony durante todo o espetáculo.

Aplicando essa análise à performance, podemos sugerir que o cantor-ator/ator-cantor pode caracterizar a dualidade de Tony pelo uso de diferentes técnicas vocais: a técnica vocal do canto lírico e a técnica vocal do *mix-voice* e/ou *belting*.

O intérprete poderia utilizar uma voz mais operística a fim de representar o lado mocinho de Tony, em especial nas canções que fazem parte de seu segundo momento musical, como “Maria”. Enquanto para seu lado Jet, seria adequado que o intérprete recorresse à técnica vocal do *mix-voice/belting*, como por exemplo, na canção “Something’s Coming”. Como todos os Jets utilizam a técnica do *mix-voice*, se Tony fizesse o mesmo estaria reforçando seu vínculo à gangue.

O próprio Bernstein afirmou, como já apontado na página 26, que não gostaria que a qualidade juvenil dos personagens fosse perdida através da voz de cantores, extremamente bem treinados em ópera, uma vez que quase todos os personagens de WSS eram adolescentes, por volta dos 15 anos. Tanto é que para o elenco original de 1957,

Bernstein deu preferência a cantores que não eram especialistas em ópera. Não sabemos ao certo o que o compositor estava querendo dizer tecnicamente com essa exigência, já que para ele, no cd lançado em 1984, até mesmo José Carreras e Kiri Te Kanawa souberam preservar a qualidade juvenil dos personagens, que ele tanto enfatizava.

Contudo, é certo que a alternância de duas técnicas vocais distintas, uma mais “popular” (*mix-voice/beltng*) e outra mais “erudita” (canto lírico) seria algo mais eficaz para a preservação desse caráter juvenil, que se cantar o musical todo com apenas uma voz operística empostada. Além de que essa alternância é coerente com a mistura dos estilos musicais da música de Tony caracterizando a dualidade do personagem.

Assim como qualquer ser humano, Tony não é 100% uma coisa só, e cabe ao intérprete, seja ele um ator-cantor/cantor-ator, diretor musical, regente ou pianista colaborador, construir essa verossimilhança com o objetivo de torná-lo um personagem mais complexo e interessante.

6. Bibliografia

Bernstein, L. (Compositor). (1984). Leonard Bernstein conducts West Side Story. [K. T. José Carreras, Artista, & L. Bernstein, Regente] [CD]. Nova Iorque, NY, EUA: Deutsche Grammophon.

Bernstein, L. (2000). *Vocal Score West Side Story*. Milwaukee, WI, EUA: Hal Leonard Corporation.

Bernstein, L. *West Side Story Full Score*. Nova Iorque, NY, EUA: Boosey & Hawkes.

Berson, M. (2011). *Something's coming, something good: West Side story and the American imagination*. Milwaukee, WI, EUZ: Applause Theatre & Cinema books.

Block, G. (1997). *Enchanted Evenings: The Broadway Musical from "Show Boat" to Sondheim and Andrew Lloyd Webber*. Nova Iorque, NY, EUA: Oxford University Press, Inc.

Brunetti, D. (2012). *Interpretar Canções*. Belém, PA, Brasil: Marcenaria de Cultura.

Burton, H. (26 de agosto de 2015). *Gramophone*. Acesso em 26 de agosto de 2016, disponível em Gramophone: <http://www.gramophone.co.uk/feature/bernsteins-west-side-story>

Don Rubin, P. N. (2000). *The world encyclopedia of contemporary theatre*. Londres, Inglaterra: Routledge.

Internacional, M. T. (s.d.). <http://www.mtishows.com>. Acesso em 30 de agosto de 2016, disponível em <http://www.mtishows.com>: <http://www.mtishows.com/west-side-story>

Kobbé, G. (1991). *O livro completo da ópera*. Rio de Janeiro, RJ, Brasil: Jorge Zahar .

Laurents, A. (1957). *West Side Story*. Nova Iorque, NY, EUA.

Miller, S. (1996). *From Assassins to West Side Story, The Director's Guide to Musical Theatre*. Heinemann .

Pallottini, R. (2013). *Dramaturgia: a construção da personagem* (2a. ed. ed.). São Paulo, SP, Brasil: Perspectiva S.A.

Pallottini, R. (2005). *O que é dramaturgia?* (3a. reimpressão ed.). São Paulo, SP, Brasil: Brasiliense.

Publishing, D. (2015). *Musicals: the definitive illustrated story*. Londres, Reino Unido: Dorling Kindersley Limited.

Rocha, A. (2008). *Estudo da Dramaturgia Musical em L'Orfeu de Claudio Monteverdi, realizado a partir da linguagem tonal do compositor: uma proposta de orquestração moderna como recurso dramático*. Campinas, SP, Brasil: Universidade Estadual de Campinas.

Shakespeare, W. (2002). *Romeu e Julieta* (segunda edição ed.). São Paulo, SP, Brasil: Martin Claret.

Stempel, L. (2010). *Showtime: a history of the Broadway musical theater* (primeira ed.). Nova Iorque, NY, EUA: W.W.Norton & Company, Inc.

Swann, C. (Diretor). (1984). *The making of "West Side Story"* [Filme Cinematográfico]. doetch gramophone.

Wells, E. A. (2011). *West side story: cultural perspectives on an American musical*. New York, NY, EUA: Scarecrow Press, Inc.