

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



A DIRECTOR'S APPROACH TO ART AND RELIGION:

*O QUADRO, UM MUSICAL DA PAIXÃO SEGUNDO O SR. JOÃO*

*(THE MASTERPIECE, A MUSICAL OF THE PASSION ACCORDING TO JOHN)*

TRABALHO DE PROJECTO

MESTRADO EM TEATRO - ESPECIALIZAÇÃO EM ENCENAÇÃO

---

Matilde Freire de Andrade Trocado Valle de Castro

Lisboa, 2013

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA  
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

A DIRECTOR'S APPROACH TO ART AND RELIGION:

*O QUADRO, UM MUSICAL DA PAIXÃO SEGUNDO O SR. JOÃO*

*(THE MASTERPIECE, A MUSICAL OF THE PASSION ACCORDING TO JOHN)*

Matilde Freire de Andrade Trocado Valle de Castro

Trabalho de Projecto submetido à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro - especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Professor Doutor David Antunes.

Lisboa, 2013

## Abstract

With art and religion as a starting point, this work is an analysis of the relation between the two, through a directorial approach in the creation and production of a Musical, which ran from October 11 to October 28, 2012. Chapter One will provide a brief reflection on the interdisciplinary fields of art and religion. Chapter Two will focus on the process of creating the Musical from a Short Story. Chapter Three addresses the collaboration process between the director, designers and actors of the production, tracing from the first design meetings, auditioning and casting, to the rehearsal process, and the actual performance. Chapter Four provides a production assessment with a critical self-evaluation of the director's work. Chapter Five concludes with a brief reflection on art and religion concerning the main issues arisen in this process.

Art

Religion

Spirituality

Musical Theatre

Directing

## Resumo

Tendo a arte e a religião como tópicos para o ponto de partida, este Trabalho de Projecto é uma análise à relação entre as duas, através de uma aproximação na criação e encenação de um Musical, que esteve em cena de 11 de Outubro a 28 de Outubro de 2012. No Capítulo Um é feita uma breve reflexão acerca dos campos interdisciplinares da arte e da religião. No Capítulo Dois foca-se o processo da criação do Musical a partir de um conto. O Capítulo Três aborda o processo colaborativo entre a encenadora, os designers e os actores do projecto, desde as primeiras reuniões, audições e processo de casting, até ao período de ensaios e o próprio espectáculo. O Capítulo Quatro é uma avaliação da produção, com uma reflexão auto-critica do desempenho da encenação. O Capítulo Cinco conclui com uma reflexão acerca da arte e da religião focada nas principais questões levantadas ao longo do processo.

Arte

Religião

Espiritualidade

Teatro Musical

Encenação

## Table of Contents

<b>Abstract.....</b>	<b>3</b>
<b>Table of Contents .....</b>	<b>5</b>
<b>Acknowledgements .....</b>	<b>8</b>
<b>Chapter One: An Approach to the Interdisciplinary Field of Religion and Art .....</b>	<b>9</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
<b>Art and the Transcendent Presence.....</b>	<b>10</b>
<b>Beauty .....</b>	<b>11</b>
<b>The Spiritual Search.....</b>	<b>15</b>
<b>Chapter Two: From a Short Story to the Stage Version.....</b>	<b>17</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>17</b>
<b>The original short story.....</b>	<b>19</b>
Plot Synopsis .....	20
Main Theological issue: Salvation .....	22
The author: Nuno Tovar de Lemos, sj.....	24
<b>The adaptation process .....</b>	<b>25</b>
The Book .....	26
The Characters.....	29
Music and Lyrics.....	31
<b>Conclusion .....</b>	<b>34</b>
<b>Chapter Three: A Collaborative Journey.....</b>	<b>35</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>35</b>
<b>The Design Process .....</b>	<b>36</b>
Set Design .....	37

Costume Design .....	39
Lighting Design.....	40
<b>The Musical Process .....</b>	<b>42</b>
<b>The Rehearsal Process.....</b>	<b>43</b>
Working with actors .....	43
Auditions and Casting .....	45
Overview of the Rehearsal Period.....	46
<b>Conclusion .....</b>	<b>47</b>
<b>Chapter Four: Production Assessment.....</b>	<b>49</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>49</b>
<b>Evaluation of Final Production .....</b>	<b>49</b>
Acting .....	50
Design.....	51
Overview of the collaborative work.....	51
Director Self Evaluation.....	52
<b>Audience Response .....</b>	<b>53</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>53</b>
<b>Chapter Five: Reflection .....</b>	<b>55</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>55</b>
<b>What exactly is Religious Art? .....</b>	<b>55</b>
<b>Can we really attempt to represent the Unimaginable? .....</b>	<b>57</b>
<b>Art vs. Religion? Will it be a question of either or? .....</b>	<b>57</b>
<b>Conclusion .....</b>	<b>58</b>
<b>APPENDICES.....</b>	<b>60</b>
<b>APPENDIX A – The Original Short Story.....</b>	<b>61</b>

<b>APPENDIX B – The Script.....</b>	<b>70</b>
<b>APPENDIX C – The Music.....</b>	<b>109</b>
List of songs with credits .....	109
Sheetmusic – Final Score .....	110
<b>APPENDIX D – Design Process Documentation .....</b>	<b>186</b>
Some References and Inspirations .....	186
Set Design .....	190
Costume Design .....	195
Lighting Design.....	207
<b>APPENDIX E – Production Documentation.....</b>	<b>208</b>
Show Credits .....	208
Cast/Character Listings .....	209
Rehearsal Cronogram.....	209
Design.....	210
Photographs - Rehearsals .....	214
Photographs – The Show.....	216
<b>Works Cited.....</b>	<b>229</b>

## Acknowledgements

I would like to express my gratitude to all those who gave me the possibility to complete this work.

Foremost, I would like to thank my advisor Prof. David Antunes for his immense knowledge and for continuously challenging me and giving me encouragement, insightful comments and hard questions.

I must offer my profoundest gratitude to Carmo Diniz who accepted embarking in the adventure of producing this show, helping create the best production team anyone could wish for.

My sincere thanks goes to Nuno Tovar de Lemos, not only for trusting me with his work, but also for being so supportive and enthusiastic.

Nothing would have been possible without the all of the people who created this show: Paulo Espírito Santo, Luís Santos, Ruben Alves, Sara Belo, the whole cast and musicians. I humbly thank all for their unflinching devotion to the production and their commitment to excellence, bringing the show to life.

Last but not the least, I would like to thank my family for their unflagging love and especially my husband Duarte who managed being the best husband, father and producer, all at the same time.

And thanks be to God.

A Director's Approach to Art and Religion: *O Quadro, um Musical da Paixão segundo o Sr. João (The Masterpiece, A Musical from the Passion according to John)*

Chapter One: An Approach to the Interdisciplinary Field of Religion and Art

All religions, arts and sciences are branches from the same tree (Albert Einstein)

Introduction

There are many voices engaged in the dialogue of religion and art: artists with their own reflections on the spiritual possibilities of their work; historians who have considered the religious impulse in the artistic process; religious studies scholars, philosophers and theologians.

This field of study I now approach - this dance between the religion and art - seems clear and obvious but extraordinarily complex at the same time.

It is probably wise to clarify that this issue in particular has long been a major area of interest for me. Long have I felt that both my fascination with the arts and my religious impulse were closely connected. It may also be important to clarify that I am a practicing catholic and therefore my vision on the issue is within that perspective. And although, just as Saint Thomas Aquinas, I believe that the truth lies with God and that there are "some points of intelligibility in God accessible to human reason, and other points that altogether transcend the power of human reason" (Aquinas 24), for this reflection I will not assume anyone has to recognize the authority of any scripture: "hence it is necessary to have recourse to natural reason" (Aquinas 24).

### Art and the Transcendent Presence

Herman Hesse makes a very strong affirmation when he states: “Art means: revealing God in everything that exists.” (Hesse 74) And George Steiner also argues that a transcendent reality grounds all genuine art and human communication, and as such God is a real presence in the arts. For Steiner, God is the premise upon which speech is based, and the wager on meaning and understanding – which we all undertake in experiencing art – is in fact a wager on transcendence. “Everything we recognize as being of compelling stature in literature, art, music, is of a religious inspiration or reference”(Steiner 91), he claims. The wager is, more precisely, that the fundamental aesthetic act is an imitation of an original, divine, act of creation that transcends empirical proof. " There is some fundamental encounter with transcendence in the creation of art" (Steiner 91).

“In the beginning God created...”. With these opening lines the sacred scriptures proclaim a relationship between divinity and creativity. Religion scholar Mircea Eliade even states that “What is to become must first be and every creation has a paradigmatic model – the creation of the universe by the gods.” (Eliade 85)

Phenomenologist of religion Rudolf Otto, who explores the experiential, nonrational aspect of religion, in his classic work, *The Idea of the Holy*, argues that a true religious experience is beyond description and that it evokes in the believer feelings of dependence, insignificance, and fear, while at the same time eliciting feelings of love, wonder, and fascination. He identifies this as an experience of the numinous (from the Latin numen, divine will), and suggests that art (among other aspects of human existence) facilitates these experiences. He argues that art has “a means of creating a unique impression”— which he calls magical—that is “nothing but a suppressed and dimmed form of the numinous.” He suggests that, as art becomes

great art, “the point is reached at which we may no longer speak of the 'magical,' but rather are confronted with the numinous itself, with all its impelling motive power, transcending reason, expressed in sweeping lines and rhythms.”

Religion scholar Mircea Eliade takes this one step further by noting that in terms of religion, art seeks “to represent the invisible by means of the visible”, by translating “religious experience and a metaphysical conception of the world and of human existence into a concrete, representational form.” (Eliade 85) And, as he concludes: “Every religious expression in art represents an encounter between man and the divine.” (Eliade 85)

It is this involvement of the divinity that reinforces the relationship between religion and art, makes them enterprises of greater significance than the sum of their parts, and thus highlights our need to exercise care when drawing connections between the two. And, in this sense, could not any work of art be religious? Or must we follow the trend of some scholars of religion and distinguish between art that is religious and art that is secular? We tread on thin ice if we pursue this line too far.

### Beauty

From a Catholic’s perspective, the question of whether or not there is a transcendent presence in art does not find an answer in distinguishing the religious from the non-religious, rather than understanding beauty.

Beauty, whether that of the natural universe or that expressed in art, precisely because it opens up and broadens the horizons of human awareness, pointing us beyond ourselves, bringing us face to face with the abyss of Infinity, can become a path towards the transcendent, towards the ultimate Mystery, towards God. Art,

in all its forms, at the point where it encounters the great questions of our existence, the fundamental themes that give life its meaning, can take on a religious quality, thereby turning into a path of profound inner reflection and spirituality. (Benedict 09)

Christian tradition traces beauty back to God and sees God as the source of all beauty. The limitless inhabits the little through beauty. Bruno Forte, the Italian theologian, describes how beauty doesn't capture but evoke, and states that beauty is an event: "it happens when the Whole, the All, offers itself to us in the fragment, when the Infinite makes itself little." (Forte 08)

Simone Weil wrote in this regard:

In all that awakens within us the pure and authentic sentiment of beauty, there, truly, is the presence of God. There is a kind of incarnation of God in the world, of which beauty is the sign. Beauty is the experimental proof that incarnation is possible. For this reason all art of the first order is, by its nature, religious. (Weil 97)

According to Hans Urs von Balthasar – one of the greatest Catholic theologians of the twentieth century - if theological aesthetics is about anything it is about beauty.

Beauty is the word that shall be our first. Beauty is the last thing which the thinking intellect dares to approach, since only it dances as an uncontained splendor around the double constellation of the true and the good and their inseparable relation to one another. (Von Balthasar 01)

This link between good and beautiful stirs fruitful reflection, and recalls the moment of creation when, in perceiving that all he had created was good, God saw that it was beautiful as well. In his *Letter to Artists* John Paul II stated, "in a certain sense, beauty is the visible form of

the good, just as the good is the metaphysical condition of beauty.” (John Paul 99) For Plato, too, beauty is the offshoot of the good, as he writes: “The power of the Good has taken refuge in the nature of the Beautiful” (Plato 72).

Of course, the word "beauty" in some circles today evokes nothing but a sneer. But there is nothing self-indulgent, luxurious or sentimental about what Balthasar had in mind. For him, to contemplate beauty is precisely to contemplate divine love. And unless theology begins here, von Balthasar repeatedly insists, we will get neither truth nor goodness right. Without beauty, goodness will turn hedonistic and utilitarian, while truth will turn cold.

Beauty is the disinterested one, without which the ancient world refused to understand itself, a word which both imperceptibly and yet unmistakably has bid farewell to our new world, a world of interests, leaving it to its own avarice and sadness. (...) In a world without beauty... in a world which is perhaps not wholly without beauty, but which can no longer see it or reckon with it: in such a world the good also loses its attractiveness, the self-evidence of why it must be carried out. (Von Balthasar 01)

Such insights into the nature of artistic endeavor and its association with goodness and beauty reflect something of Dostoevsky’s most often quoted sentence from *The Idiot*: the dying Terentyev asks Prince Myshkin: “Is it true, Prince, that you once said that beauty will save the world?” (Dostoyevsky 10) Is there a beauty, which is capable of truly wounding exhausted hearts by breaking through the thick clouds, awakening (or re-awakening) us to our original, infinite, transcendent dignity and destiny? Hippolyte continues to question Prince Myshkin: “... What kind of beauty will save the world?” Silence follows. The question remains suspended.

But in another book, Dostoevsky’s makes the following affirmation:

And do you know, do you know that mankind can live without the Englishman, it can live without Germany, it can live only too well without the Russian man, it can live without science, without bread, and it only cannot live without beauty, for then there would be nothing at all to do in the world! The whole secret is here, the whole of history is here. Science itself would not stand for a minute without beauty (Dostoyevsky 09)

And so, “Beauty will save the world”. Well, that remains to be seen. Nevertheless, beauty is not only an appropriate way by which to think of the world. It is also necessary for thinking of it well at all. Whereas historically our very important attempts at conceptual clarity have tended to result in reductionism, beauty alone allows us to leave the mystery of the world as it is and yet to contemplate it, not to control it and cut it down to size. Beauty moves us, awakens us, and provokes us, bringing freshness and newness to hearts that have grown old and stale.

What is capable of restoring enthusiasm and confidence, what can encourage the human spirit to rediscover its path, to raise its eyes to the horizon, to dream of a life worthy of its vocation – if not beauty? Indeed, an essential function of genuine beauty, as emphasized by Plato, is that it gives man a healthy “shock”, it draws him out of himself, wrenches him away from resignation and from being content with the humdrum – it even makes him suffer, piercing him like a dart, but in so doing it “reawakens” him, opening afresh the eyes of his heart and mind, giving him wings, carrying him aloft (Benedict 09)

## The Spiritual Search

So, there is a spiritual path in contemplating beauty. St. Augustine wrote a classic account of how beauty drew him to God:

Late have I loved you, beauty so old and so new: late have I loved you. And see, you were within and I was in the external world and sought you there, and in my unlovely state I plunged into those lovely created things which you made. You were with me, and I was not with you. The lovely things kept me far from you, though if they did not have their existence in you, they had no existence at all. You called and cried out loud and shattered my deafness. You were radiant and resplendent, you put to flight my blindness. You were fragrant, and I drew in my breath and now pant after you. I tasted you, and I feel but hunger and thirst for you. You touched me, and I am set on fire to attain the peace which is yours.

(Augustine 08)

However, the spiritual pursuit for transcendence takes form not only in contemplating, but in creating as well. Creativity is part of what makes us human, hence, besides from contemplating, there is another way of profound inner reflection and spirituality towards the transcendent that every person can undertake: creating. I believe the act of creating is a spiritual one and that it can be a way of learning about God and the world and coming to understand theological truths. The playwright Nigel Forde writes, “Like most writers, I don’t know what I know until I start to write about it. The very process of writing becomes the process of revelation. I write not because I see but in order to see.” (Forde 02) Paul Butzi, a photographer-essayist, talks about art as a verb rather than a noun, something we do to learn about the world around us, rather than something static to possess. John Macquarrie describes art as “something like

revelation. What is revealed has been there all the time, but it has gone unnoticed in our humdrum everyday experience. It needs the sensitivity of the artist to bring it to light, so that we notice things for the first time.” (Macquarrie 82)

And, more than just a search, this movement becomes a necessity, as Kandinsky would also argue. Kandinsky’s understanding of the spiritual as being an inner necessity (that every artists has) seeking expression has had great influences. “The spiritual life to which art belongs, and of which it is one of the mightiest agents, is a complex but definite movement above and beyond.” (Kandinsky 14)

And this is precisely where I find myself now. Having the necessity to create in order to approach the abyss of Infinity and catch a glimpse of the mystery transcendence holds. It is about the search, or the necessity. And this project is another effort in that direction.

Picasso said that we are all born artists, and the challenge is to stay that way as we grow up. We lose that capacity as we are trained out of it. I believe we shouldn’t let this spark of creation die, and should maintain this inner necessity.

I am reminded of the poet William Stafford’s reply when asked, “When did you start writing poetry?” He said: “When did everyone else stop?”

## Chapter Two: From a Short Story to the Stage Version

Concerning all acts of initiative and creation, there is one elementary truth, the ignorance of which kills ideas and splendid plans; that the moment one definitely commits oneself, the Providence moves too.

All sorts of things occur to help one that would never have occurred. A whole steam of events issues from the decision, raising in one's favor all manner of unforeseen incidents and meetings and material assistance, which no man could have dreamt would have come his way.

Whatever you can do, or dream you can, begin it. Boldness has genius, power and magic in it. (Goethe)

### Introduction

I am not quite sure whose idea it was. But shortly after having met, at a friend's wedding, after discussing art and faith, the idea came around. I had read his book and was a fan. He had seen my last show and enjoyed it immensely. So, as simple as that, it was set: someday, he would write something for me to direct, something that would make sense considering our common thoughts on these matters.

A few months later, I had two short stories arrive on my email inbox. I read the two right away. However, for some reason, I couldn't see either one of them on stage. I enjoyed them both very much, but didn't think I could make anything "theatrical" of it.

Time passed and I found myself re-reading one of them quite often. And then, I began to see it, how I would translate it into theatre. Furthermore, the idea fitted perfectly with what I wanted to experiment for this Masters' project. And so the endeavour began.

I will try to present a narrative of the whole process delineating some of the initial thoughts, modifications, and final features. And I will start by saying that, just as C.S. Lewis has explained it once, I believe it all began with some pictures in my head.

The Editor has asked me to tell you how I came to write *The Lion, the Witch and the Wardrobe*. I will try, but you must not believe all that authors tell you about how they wrote their books. This is not because they mean to tell lies. It is because a man writing a story is too excited about the story itself to sit back and notice how he is doing it. In fact, that might stop the works; just as, if you start thinking about how you tie your tie, the next thing is that you find you can't tie it. And afterwards, when the story is finished, he has forgotten a good deal of what writing it was like.

One thing I am sure of. All my seven Narnian books, and my three science fiction books, began with seeing pictures in my head. At first they were not a story, just pictures. *The Lion* all began with a picture of a Faun carrying an umbrella and parcels in a snowy wood. This picture had been in my mind since I was about sixteen. Then one day, when I was about forty, I said to myself: 'Let's try to make a story about it.'

At first I had very little idea how the story would go. But then suddenly Aslan came bounding into it. I think I had been having a good many dreams of lions about that time. Apart from that, I don't know where the *Lion* came from or why

He came. But once He was there He pulled the whole story together, and soon He pulled the six other Narnian stories in after Him.

So you see that, in a sense, I know very little about how this story was born. That is, I don't know where the pictures came from. And I don't believe anyone knows exactly how he 'makes things up'. Making up is a very mysterious thing. When you "have an idea" could you tell anyone exactly how you thought of it? (Lewis 60)

### The original short story

The short story, a very simple one, revolves around a painting, an amazing work of art praised by art critics and artists who are stunned by its beauty. The reason I knew this story was relevant for this specific reflection on art and faith was this: the story is about how an encounter with a painting becomes an encounter with God himself, and how that unfolds.

In the Prologue of his book *The return of the prodigal son*, Henri Nouwen talks of such an encounter he had with the Rembrandt's painting of the same title.

Its size, larger than life; its abundant reds, browns, and yellows; its shadowy recesses and bright foreground, but most of all the light-enveloped embrace of father and son surrounded by four mysterious bystanders, all of this gripped me with an intensity far beyond my anticipation (Nouwen 94)

And just as one of the characters in the short story he finds himself in the need to revisit it and contemplate it, leading him in a spiritual journey.

It set in motion a long spiritual adventure that brought me to a new understanding of my vocation and offered me new strength to live it. At the heart of this

adventure is a seventeenth-century painting and its artist, a first century parable and its author, and a twentieth-century person in search of life' s meaning.

(Nouwen 94)

The short story about these kind of encounters and the journeys it unleashes is told in a parallel with the narrative of the Passion of Christ: its structure is the same, although not intending to be an interpretation of the gospels. However, there are many references always evoking what is narrated in the scriptures, and the storyline follows the path of the Via Crucis.

### Plot Synopsis

In a small village museum, John, the youngest among the staff, is summoned by the director who, after praising his work, gives him a very important task: he is to be the guard at the main room for their next exposition, the most important event the Museum has ever received to date. Most importantly, he is to bare special attention to one of the paintings, watching it every single minute.

Not knowing exactly what is going on, he gladly accepts the task, feeling excited, not only with the compliments on his work but also with the possibility of changing his every day (somewhat boring) routine.

Suddenly the whole staff realizes what is going on, as every single newspaper announces in bold letters that a new discovery could revolutionize the history of European painting. A collection has been found in the basement of an old palace nearby the village, and it has turned the art world upside down, mainly because of this one painting, which is said to have an undiscrivable beauty. It is a Christ on the Cross.

An unusual number of visitors is expected and people fear that a small village museum will not be able to handle things. The collection arrives just a few days before the opening, leaving very little time to prepare and arrange for everything. The famous masterpiece goes directly to the basement to be locked and secure. The exposition is to open on a Friday and Thursday there is still much to do, keeping everyone working late hours.

John is asked to arrive early Friday morning, and go directly to the basement, where the masterpiece is being kept safe. When he gets there he shares a moment alone with it. He is stunned by its beauty, and totally intrigued with an uncommon and unexpected feature: Christ was smiling.

He accompanies the guards with the painting to the main room in a difficult and eventful journey. John fears the masterpiece might not get safely and in one piece to its destiny, and is particularly relieved when it does.

The museum opens its doors, all the visitors quickly crowd the room, and the exposition starts generating many different reactions from the public, all seen through the eyes of John.

On the first day, a small group of students, guided by their teacher is given a lecture on historical facts concerning the masterpiece. One of the students, a girl, becomes especially intrigued with the painting and wishes to stay behind, even though her friends pull her away.

She comes back on the second day and stays for the whole morning, stuck on the image in the painting. When two elder women come around, remarking on how suffering leads to salvation, as, in their opinion, the painting confirms, the girl is intrigued and asks them if it is really true that a big amount of suffering leads to heaven. They answer, "of course it does". She admits that she thought the answer was in Christ's smile and not the in his suffering, making the two women laugh at the silly idea. However, the village priest shows up and clarifies that, in fact,

it is not suffering that leads to salvation, but love, and only love, and that is the reason why that smile makes so much sense.

Realizing that there is something going on with that girl, and after the two ladies have left, the priest talks to her and listens while she opens up. Her boyfriend has left her and she feels that her life has lost all meaning, nothing new or unexpected is bound to happen. She feels stuck in her sadness. The priest suggests that she might find comfort in the painting, that the answer might be in that intriguing smile, and then leaves her to her thoughts.

On the third day, the painting has gone missing and the police cannot find a plausible solution to the case, once the security videos show the painting simply disappearing. Nevertheless, they decide the Museum should open its doors, with one empty frame on the wall.

John is worried about the girl's reaction, as he knows for sure she is to come back that day, searching for the Christ again, but he is in for a surprise.

When the girl arrives and sees the empty space on the wall, she just laughs out loud, and even dances, thrilled with happiness. New and unexpected things can happen, she says.

That same day, when John is interrogated, he lies. They ask him if he has any idea who has left a post-it message on the wall inside the empty frame and he says no. He asks to see the paper and reads the message that says: even when everything seems lost, there is always reason to smile and believe, for with Him there is always more life.

Main Theological issue: Salvation

This very simple story deals with a much more complex theological issue: Salvation.

Salvation (from the Latin *salus*, "health," "safety," "well being") is a religious concept that refers either to the process through which a person is brought from a condition of distress to

a condition of ultimate well being or to the state of ultimate well being that is the result of that process. The meaning of the concept varies according to the different ways religious traditions understand the human plight and the ultimate state of human well being. Ideas of salvation may or may not be linked to the figure of a savior or redeemer or correlated with a concept of God.

It is evident, even from this brief outline, that need would arise for endless analysis, comparison, systematization, and restatement in contemporary terms of all that salvation means to faith. This is the task of soteriology, the doctrine of soteria, salvation.

The term “soteriology” comes from two Greek terms, namely, soter meaning “savior” or “deliverer” and logos meaning “word,” “matter,” or “thing.” In Christian systematic theology it is used to refer to the study of the biblical doctrine of salvation.

Salvation has in Scriptural language the general meaning of liberation from straitened circumstances or from other evils, and of a translation into a state of freedom and security.

As sin is the greatest evil, being the root and source of all evil, Sacred Scripture uses the word "salvation" mainly in the sense of liberation of the human race or of individual man from sin and its consequences.

For the Catholic, the key to Salvation is in the cross. However, what Christians worship in the crucified Christ is not His suffering, but His love. It was not simply nails that held Him to the cross, though He was nailed. The Son of God, with power to raise the dead, heal the sick, make the blind see, still the storm-tossed sea, surely had power to step down from a cross, even though He was nailed to it. Jesus did not accept His death over mazoquism, but because He anticipates the good it would bring for others. His love held Him to the cross.

Jesus' death was, on His part, an act of love: unusual, unending and unselfish love. On some account Jesus realized that giving His life would save others. That is why, having the

option to run from the cross, He did no such thing. It is this gift (and not simply His pain) that is salvific.

The author: Nuno Tovar de Lemos, sj

Nuno Tovar de Lemos was born in Lisbon in 1960. He first became an Eletrotecnic Engineer, having studied in *Instituto Superior Técnico*. He joined the Jesuits in 1984. Studied Theology in the United States, having graduated from the Weston School of Theology of Cambridge -Master of Divinity. Previously, in Rome, he had graduated in Fundamental Theology in the Gregorian University.

He was ordained a jesuit priest in 1995 and, since then, has dedicated his pastoral service to academic Jesuit centers in Lisbon, Oporto and Coimbra.

In 2004 he wrote his first book, *O Principe e a Lavadeira*, a collection of short stories, tales and parables, a book that is now on its 13th edition. He is also a songwriter whose songs have been released on album in 2012 for the first time, although already widespread before.

Often described as being very charismatic but extremely simple at the same time. Very well known for his inspiring and much attended conferences and also his music, he has always had a special interest in theatre. And although he once found out about a Polish production of one of his stories from *O Principe e a Lavadeira*, this is the first professional theatre production he is involved in.

In spite of always being concerned in giving us the liberty for working his text with total freedom, he accompanied the whole process with enthusiasm, encouragement and insightfull comments.

### The adaptation process

How does one adapt a short story for the theatrical stage?

Does it even need any kind of adaptation?

These were the first questions that were brought up when I was initiating the process.

And then I remembered St. Ignatius of Loyola and his Spiritual Exercises.

For meditation and prayer he suggests the known formula “composition of place”, a composition seeing the place. It is an effort of the imagination that represents itself in a specific way.

The First Prelude is a composition, seeing the place. Here it is to be noted that, in a visible contemplation or meditation -- as, for instance, when one contemplates Christ our Lord, Who is visible -- the composition will be to see with the sight of the imagination the corporeal place where the thing is found which I want to contemplate. I say the corporeal place, as for instance, a Temple or Mountain where Jesus Christ or Our Lady is found, according to what I want to contemplate. In an invisible contemplation or meditation -- as here on the Sins -- the composition will be to see with the sight of the imagination and consider that my soul is imprisoned in this corruptible body, and all the compound in this valley, as exiled among brute beasts: I say all the compound of soul and body. (Loyola 73)

The challenge is to see with the eyes of the imagination. See, listen, feel, smell, etc.

And we can say this was how my creative process began with the text I had in my hands.

I started doing a composition of place.

And this was how the text started to be transformed. When the composition is made up in the mind it doesn't represent the text as it is, whereas the text is transformed in this exercise.

And, therefore my conclusion was that the adaptation was not necessary, no. However, it was inevitable.

And as I imagined it, I started seeing it: characters taking form, scenes taking place, conceptual ideas posing as options and so on. And I heard music.

### The Book

I did, however, make an effort not to do major changes in the storyline. The most significant one, which had to be made, was the ending.

When breaking the story down into scenes, creating the book, the script, and after juggling things around and experimenting various options, I came down to the following sequence:

Scene 1: The Interrogation – Part I. The police interrogate John, a suspect, although it is not clear what has happened and why he is in that situation. When the police leave, he starts talking to the audience, and, in order to argue in his defense, he starts telling the story of what has happened. As he does, things start to build up behind him and the moment his is talking about comes to life.

Scene 2: The Day Before. It is the day before the opening and the museum is hectic. Everyone is restless moving things around and getting everything ready. Besides the staff, there is also a journalist who comes in and wanders around taking pictures and notes on everything. The director calls John and talks to him to let him know he will be responsible for the main room. Everytime the director leaves the room the rhythm slows down. In one of those moments the whole staff takes a break and shares bread and wine as they read the newspaper to find out why

the exposition is so important. At last the Masterpiece arrives, with its owner, the heir of the collection, and is taken to the basement. The rhythm continues.

Scene 3: In the Basement. It is the Opening day dawn. John goes in the basement and finds himself alone with the painting, sees it for the first time and is deeply moved. After having a moment alone, he is interrupted as the others enter the basement.

Scene 4: The Journey. Two of John's coworkers help him take the Masterpiece to the main room in a eventful journey. There is a clear analogy between this scene and the Via Crucis. Therefore, a lot of the things that happen in the way are a metaphor such as the painting falling down a couple of times and the cleaning lady asking to wipe Jesus' face before they continue on. The painting finally reaches the main room where it is set up and revealed for everyone's sight, and the director announces they must open within five minutes. Everyone disperses and John is left once again alone with the Masterpiece.

Scene 5: The First Day. The museum is crowded with all types of people generating all sorts of reactions. John is always present and aware.

Scene 6: The Class. A group of students approach the Masterpiece and the teacher lectures them on historical facts about the crucifixion of Christ, even though the students don't seem to pay much attention. However, among the students, there is a girl that looks extremely intrigued and wants to stay behind contemplating the painting. John draws the attention to this girl and shares how he noticed her right away: a beautiful girl with a sad look in her eyes.

Scene 7: The Second Day. The museum is again crowded and the reactions are plenty.

Scene 8: Ana and the Painting. The student comes back and spends the whole morning gazing at the painting. She tries not to stay in the same place the whole time and even pretends to contemplate other pieces in the collection, although she is only interested in that one painting.

Scene 9: The Devout Ladies. Two older ladies come around and the girl talks to them about the painting. They share their different views of what makes the painting so special and the ladies condescendingly tell her she is wrong. They are interrupted by the priest's arrival. Unexpectedly the priest takes the girl's side leaving the two ladies a little resentful. They invite him for tea but instead he stays behind to talk to the girl.

Scene 10: The Priest. The priest talks to the girl and listens while she opens up. She tells him all about the boyfriend who left her and how miserable and unhappy she feels, not having any hope in ever being so happy again. Despite not giving her a lot of answers he hints the answer might be in the painting, in that smile that intrigues her.

Scene 11: Ana and the painting – Part II. The girl stays in the museum by the painting until closing hours. John has to go near her and say they are about to close, but she asks to stay until the very end, and he allows.

Scene 12: The Masterpiece. The museum is about to close and the girl is still there. The whole ensemble comes in and, even though she does not see them, they are present.

Scene 13: The Mystery. At dawn, the painting has gone missing. Outside the museum everyone is surprised, intrigued and apprehensive. Everyone is a suspect and no one can go in. The director is desperate, the heir is absolutely furious and the staff argues what could have happened and who could have done it, fearing for themselves and their colleagues.

Scene 14: The Interrogation – Part II. The police continue to interrogate John, realizing he is not a credible suspect. He talks about the girl but lies when he says he doesn't think she will come back, just because he fears she will be devastated to see the painting missing, and that talking to policemen would make it even harder. The police let him go. The museum is about to open.

Scene 15: The Third Day. The museum is again crowded but the main frame is empty and the atmosphere is heavy. There are again many reactions, but this time on a different account as everyone is disappointed with the outcome.

Scene 16: The New and Unexpected. The girl comes in, sees the empty frame and surprisingly, starts laughing and exults in happiness. In her overwhelming excitement she turns everyone's attitude around and makes them see how amazing that is.

Scene 17: The Best is yet to come. John finishes telling his story of how everything happened and the ensemble gathers.

## The Characters

Some of the characters in the show came originally from the short story, and did not change in the transition.

John, the main character and the narrator of the whole story is the first of them. The first curious thing about this character is that, for me, it was obvious that the name John was connected to St. John (the text mentions he is the youngest in the museum, as St John was the youngest amongst the apostoles, and he is the one who tells the story, as St. John wrote the Gospel) but the author confessed he had never thought of it that way. This character, not only lives the encounter with the Masterpiece but is a witness to everybody else's and tells the story. The story is told through his eyes and perspective.

Pilar Matos (which in Portuguese sounds very close to Pilates) is the Museum's director and the grounds for developing the character are based on Pilates. Unlike everyone else in the staff, she is not from the village but a foreigner with power. And she is caught in a situation where she is held responsible even though she hasn't much guilt.

The rest of the museum's staff was left unknown by the short story, however, for the show they had to be revealed. I then created a group of characters, a small community, and draw from the bible to choose their names and primal aspects in their personalities. Therefore I created: Pedro (Peter), the museum's somewhat rude doorman, the one with the keys (as St. Peter is usually represented) with a rough and impulsive personality; Tiago (James), the lazy one that tends to fall asleep in every corner in allusion to the apostles who fell asleep in the Mount of Olives; Simão (Simon), the helpful one, the one who carries the cross just like Simon of Cyrene; Maria (Mary), the museum's guide; Marta, the receptionist with a restless personality never stopping the work; Madalena (Magdalen), more emotional and contemplative; and Verónica (Veronica), the cleaning lady that wipes the face of Jesus (even though Veronica is not in the gospels, she is known as the woman who saw Jesus carry his cross to Golgotha and gave him her veil that he might wipe his forehead. Jesus accepted the offering and after using it handed it back to her, the image of his face miraculously impressed upon it).

Ana is the other central character in the tale. Ana is young and has lost all joy over a broken heart. There is nothing extraordinary about her story, it is not even all that dramatic. It is a simple story, that most people have lived through at least once in their lives. The simplicity of both the story and the character serves an example that in the simple aspects of our lives we can relate to Jesus, it does not have to be anything out of ordinary.

The crowd that floods the museum is heterogeneous, but it is roughly divided into 3 groups: the art critics that share resemblance to the Pharisees; the high society, inspired by the romans; and the simple people forming the crowd (much like at cruxifixion).

Ana meets two elder ladies and a Priest, Padre Avelino (characters developed in the original short story). I decided to name the old ladies Safira (Safire) and Priscila (Priscilla), as

they are the names of first century Christians, which would give them the ancient feel, as they are elder and conservative. The priest maintained the original name of the tale, but it was inevitable to develop the character in a “Jesuit style”.

Finally, there are other not so relevant characters such as the journalist on the job before the opening, the cops on the sight when the painting goes missing, the teacher and his students who visit the museum, and the heir, the snob owner of the collection.

### Music and Lyrics

It was quite clear that, in adding music, some scenes could benefit from song, whereas others wouldn't. The first step was determining which were which, and it was a fairly easy decision.

Although it would have been much richer to compose original songs for the show, there were neither the time nor the budget to do so. Therefore, it was decided to choose existing songs that would fulfill the dramatic function needed in each of the scenes with song. Also, they would have to be songs, which the original meaning and intention would not be completely far out from what was intended.

I decided on 9 songs for the whole show (see Appendix C), even though some of them would have reprises:

Song #1 – Song for the scene of the day before the opening where everyone is restless moving things around and getting everything ready. The song needed to set the fast paced atmosphere they were living ranging from nervous hard work to exciting expectation. As a solution, we created a medley with Richard Adler's “Racing with the clock” and Stephen Sondheim's “Putting it together”.

Song #2 – Theme for John’s first encounter with the Masterpiece all alone in the basement. This one would have to be intimate and emotional at the same time. In telling the story of how it happened John relives the moment he was almost left speechless but tries to explain it. The song chosen was Elton John’s “Electricity”. The song is interrupted and left unfinished as the others enter the basement to help take the painting away. So, a little further on there is a reprise of the song when John finds himself alone with the painting again, in the main room this time, just before the museum opens its doors.

In between these two moments, we later on created a theme to work as a soundtrack for the painting’s journey from the basement to the final destination. The theme was created through a combination of song number 7 and other motifs originally created for the show.

Song #3 – This particular song comes around 3 times during the show, despite being in a different arrangement each time. It is the song for the opening of each day of the exposition, with the whole crowd in the room and the various reactions. The song chosen was Cole Porter’s “Another Op’nin, Another Show”. On the first and second day the atmosphere is filled with excitement and enthusiasm. On the third day, after the painting has gone missing, everything seems “off” and, even though it is the same song, it is played in a completely different tone and even with some notes that seem off key.

Song #4 – When the girl, Ana, opens up about her life to the priest, since it is an emotional moment, and following the common principle for musical that states that song is used whenever the emotion becomes too big for just the words, it is also a moment that lives through song. Besides being emotional there would have to be a narrative side to the song, as it would have to be able to contain the whole story and be adequate for that purpose. For all these reasons the song chosen was Jason Robert Brown’s “Stars and the moon”.

Song #5 – I must admit that, when the whole adaptation process began, this was the first song that came to my mind, Charlie Chaplin’s “Smile”. In my mind it fitted the show perfectly, and not only because of the Christ smiling on the cross. And it made sense that the Priest’s answer to the girl would be as simple as this.

Song #6 – Rodger’s and Hammerstein’s “You’ll never walk alone” is one of my favourite songs in the whole history of musical theatre. Despite that, and also the fact that it is undeniably a closing act song which was needed here, the song fits the dramatic moment for a number of reasons. First of all, both in the girl’s story and in the analogy to the passion of Christ, this is the darkest moment, right before the brightest one, much as the dark night just before the break of dawn. The song is exactly about that. Furthermore, as it is sung by the whole ensemble except the girl it works as the choir that announces hope beyond despair.

Song #7 – The Masterpiece has gone missing and shock, chaos and fear is installed. The song would have to portray exactly that. And Frank Wildhorn’s “Murder” evokes precisely that, fitting the moment perfectly, and soon becoming the actors’ favourite theme in the show.

Song #8 – When the girl finds the empty frame she is overwhelmed and has a flared up reaction. In the original short story she ends up leaving a note on the wall. We decided that for the musical, rather than a note on the wall she should sing out the message in an exciting song. Stephen Schwartz’s “Defying Gravity” was the choice.

Song #9 – The short story is left open, and so would the musical be. However, we did decide to sum things up in a sort of Pentecostal moment, filled with light. The song chosen was “Find your grail” and unlike any of the others the author (Nuno Tovar de Lemos, sj) asked to be the one to write the lyrics for this final song.

The lyrics were created by Paulo Espirito Santo, in a process that started with some meetings where I explained the objective and dramatic function of each song, involved a lot of phone calls and email exchanges to clear doubts or indecisions, went on to working on drafts and various options and culminated in some sessions with the Musical Director to finalize details and clear any doubts, such as metric, tonics or diction. All of these were done before the rehearsals started.

The Musical Director, Ruben Alves, worked out the whole process of orchestrating and directing all these songs, creating at the same time a consistent and unique overall musical concept for the show. This process lasted all the way until opening night, even though we had severall meetings before rehearsals, beginning and outlining the whole approach then.

### Conclusion

Adaptation has been part of musical theatre history since it first began. On Broadway and in the West End today we see musical adaptations that have stemmed from all kinds of sources, as well as original works. Many musicals - arguably most - are adaptations.

So start off on the right foot and select a story that is all prepared for you. The translation of that story to musical form is quite complex enough. Within that frame you will find more than adequate challenge to your originality and enough on which to experiment. (Lerner 86)

By July 2012, the original short story was not just a short story anymore. There was a script, a score, sheetmusic, lyrics, and characters, all ready to go in to rehearsal.

## Chapter Three: A Collaborative Journey

The leap, not the step, is what makes the experience possible (Heiner Muller)

### Introduction

Theater is one of the few art forms in which creation is fully a collaborative act. It is the director's job to facilitate the combination of the artistic work of the design team, actors, and crew into a unified and cohesive theatrical production.

The process of staging the musical was a long and fruitful collaboration between everyone involved. As the director, I guided this collaboration, unifying the production in theme and style, and was the final arbiter of the overall design elements and actor direction.

Although it might be difficult, I will try to present a narrative of the process delineating some of the initial thoughts, modifications, and final features.

A directorial concept typically emerges from an overt idea, metaphor, image, and/or object that can be used to unify and guide the creation of the world of a play. I did not ultimately settle on one such thing, but found a few. Each strongly resonated with the themes of the show, had metaphorical and practical implications for guiding the designers, and possessed a strong level of interconnectedness.

The main metaphor was obviously the connection to the Passion of Christ. I soon decided to embrace this parallelism the story contains and let it transpose to elements in the design, in the characters, etc. The parallelism was already there, but I decided to make it obvious, letting it show in a number of elements without tampering the story being told.

Another main idea for conducting this process, was the idea of community. The show is about an event, but it is about how a community lives through that event. It is about the people, not the painting.

In line with this idea of community, simplicity would have to prevail in every aspect of the show. There would be nothing fancy or elaborate about the museum, the village or the people that formed this specific community.

Last but not least: Light. The show is about hope, about going from darkness to light, from despair to hope. And there would be light.

Needless to say that there was one thing I never had one single doubt about: no one in the audience would ever see the painting, the Masterpiece.

### The Design Process

The design of a production is comprised of the ideas from the director, scenic, costume, and lighting designers. They work in both the contextual world (adding depth to the story) and the practical world (making sure the actors can be seen and heard). Designers do not always have the same artistic vision and differences may arise during the design process. The director will not act as a trammel, binding the designers' ideas to his or her approach, but will nurture the designers' ideas to aid the approach.

The design process began with some informal meetings in which we discussed the ideas on which the show was built. In these meetings I presented my conceptual ideas and images and we discussed the potential ways these things might manifest themselves in the actual designs.

The set and costume designer came forward with a lot of ideas and, inevitably some ideas moved forward and others were left behind. In this process we decided to involve the author of the short story in some of the meetings and care for his inputs and opinions.

The design elements for the production predominantly achieved a high level of artistic excellence and practical usefulness.

### Set Design

Being very clear that people would never (ever!) see the Masterpiece, we began to create our set.

The Set designer launched the idea we could build the whole set based on various old fashioned easels with plain white canvas that actors could move around creating different sets for each scene. Actors would then construct and deconstruct each scene by moving the easels, in a game of perspective and depth. We then decided there would be 13 (12+1) of them, all different sized, the largest being the Masterpiece, that would always be with its back facing the audience, never showing any representation of the painting. Its sized and position would make it central and distinct from every other.

In choosing our materials we privileged wood and fabric, aiming for the simplicity but also aware of the symbolic value the two have in relation to the Passion of Christ (and to theatre both) and also to Jesus' work as a carpenter, working with wood, for the most part of his life.

To this foundation, other elements were added to help set each scene, all of them very simple as well and mostly in the same materials: a table and two chairs for the police interrogation; a ladder and a tool box for the museum's montages (and a small olive tree evoking the Mount of Olives); two flights of stairs for the scene where the Masterpiece travels from the

basement to the main room; three small “churchlike” benches and a small sculpture to complete the main exposition room. In this room only two of the easels have crosses grided backs besides the Masterpiece outlining the Golgotha.

The paintings that can be seen in this room are chosen for Caravaggio's work, they are small details of a few paintings. The choice of Caravaggio was grounded on for two main reasons. Not only he is the author's (Nuno Tovar de Leos, sj) favourite painter, but for him he was also an inspiration and reference while writing this tale. In imagining a painting where the Christ did not look like a saint but a normal human person, Nuno Tovar de Lemos had in mind the rebel artist who chose his models from a circle of street toughs and prostitutes, yet their fallible humanity makes their transformation into saints and angels, martyrs and executioners more poignant.

The details for the paintings chosen are from paintings that can be linked to the Passion of Christ, creating a storyboard on stage the whole time.

Concerning the scene where the painting has to journey all the way from the basement to the exposition room, in order to envision this route, we were inspired by Escher's graphic designs, and created the two flights of stairs for a maze game.

The scenic space created was, therefore, created combining the described concepts of simplicity, the Passion (in the biblical sense of the word) and light. I was especially pleased with the final look outcome.

Along the process of creating all the set, we worked based on a series of sketches and ground plans. These varied from simple pencil sketches from ones that incorporated extensive use of color. After the sketches, the designer created a small scale-model to proffer a representational example of the physical space. With that, we made our final decisions before

construction. The set was all prepared early on and we were able to work with it along the whole rehearsal process.

## Costume Design

Designing the costumes was an overwhelming task, as there were 52 outfits that had to be envisioned. And when approaching the costume needs of a show, a consideration of the role the costumes might have in the storytelling must take place. I always find that the director can collaborate with the costumer more effectively when speaking in more relative terms than specific terms.

The costume designer's function is not to merely dress the characters in appropriate costumes befitting the director and design team's approach, but more so to enhance the character's journey. Consequently, the costume designer holds a remarkable relationship with the actor. He or she pays special attention to a character's arc, objectives, actions, and movements. Commonly actors do not feel they have fully embodied a character until they put on a costume.

For this show, we initially felt it was wise for the costumes not to root the play in any time period. The time of the play would be clouded, with a "retro" feeling that could either point to somewhere in the past or just to the fact that it is a small old-fashioned village.

We quickly decided that there would be nothing fancy or outstanding about the Museum's uniforms, they would be simple, not necessarily matching, suits with the detail of the name badge. The only one who would stand out would be the Museum director, not really a member of the community but a stranger, not simple but more sophisticated.

Apart from the museum uniforms, there were a lot of other concerns: the visitors have to show a claidoscopical view on museum crowds, emphasizing cultural and social differences; the

devout ladies attire, all black (of course) feed from the corresponding stereotype; the Priest has to be simple, modest, unpretentious and accessible; the girl had to look fashionable and simple at the same time. The girls shirt starts out purple on the first day, its red on the second and white on the third in reference to the symbolism of the liturgic colours.

### Lighting Design

Since the scenic and costume designers' work must be realized well in advance, the lighting designer has the advantage of observing the production as it unfolds and develop the design during rehearsals and sometimes with a working set. This is not to say they lose creative freedom in the production design, as they are included in early design meetings. The function of lighting design can be, but not limited to, illuminating the stage, directing focus, setting the atmosphere or tone, identify the time of day, progressing the story through transitions, and even revealing or altering the form of an object. A lighting designer investigates textures, colors, music, historical periods, weather, daytime, nighttime, sunrise, sunset, and any extrinsic quality of light.

The collaboration between the director and the lighting designer can be exciting due to the nature of the designer's work. Light isn't a tangible element, but an omnipresent ethereal energy that affects the audience's perception of the production. Lighting is the most abstract of the design elements.

The lighting designer manipulates the qualities of light through color or saturation, intensity, and texture. Color and saturation affects the atmosphere or mood of a scene. Saturation refers to the purity or tint of a shade of color; a primary blue has a completely different effect than a pale blue. Intensity refers to how bright or dim an object could be illuminated. And lastly,

texture assists in adding dimension and tangibility to an object by adding layering effects that breakup a surface. A lighting designer has many instruments in which to achieve the design, but more importantly the director should be familiar with the properties and qualities of theatrical lighting and how they can affect the totality of the production. However, the lighting designer's work is contingent upon the available equipment.

Light was one of the main concepts in which I had built my dramaturgy and perspective for this show, as I believe it is fundamentally about hope. Designing the light was especially important for that matter. And while the least concrete element of theatrical design, lighting holds the most potential, and therefore it is absolutely crucial.

Throughout this tale there would have to be significant light changes for each moment, such as: a dim but cold light for the interrogation, a working "kitchen" light for the day before the opening, an intimate light for the basement scene, a studied light for the exposition room with all the paintings highlighted, and, most of all, an abundant and unusual amount of light for the ending scene.

The collaboration between the scenic and lighting designers was not very fruitful, although it resulted in some possibilities for light placement and usage. The intensity and quality of the light was discussed in detail. The selection of color, always a strong part of the lighting design equation, arose some differences in opinion, but was settled.

As expected, a substantial amount of fine-tuning of the lighting occurred during the technical and dress rehearsals. Some of the color choices and lighting intensities were also adjusted during this part of the process. None of these were very dramatic, but we did encounter a moment where the lighting designer had clearly misread the action of a scene.

Unlike the set or the costume designs process, this was much more challenging and eventful.

### The Musical Process

The design team is present in both musical and non-musical productions, but the musical genre requires additional creative artists. The design team is limited to the scenic, costume, lighting, and sound designers, but the term “creative team” incorporates the choreographer and the music director. I soon decided there was not going to be any choreography in this show, as it was uncalled for. However there would be, of course, a musical director and a vocal director. Thus it was important to develop a common language and rehearsal process with both of these pivotal positions.

The vocal director, Sara Belo, was responsible for teaching the correct notes to the actors and coaching their voices, under Ruben Alves’ musical direction who developed the shape, feel, and style of all the music in the production.

I started out with “piano” meetings with the Musical director, going through all the music and making the decisions needed in each one.

Sara Belo, the Vocal director, accompanied the whole auditioning and casting process, so that it would be correctly balanced in musical terms.

We then developed an appropriate schedule that took into consideration the all needs based on the amount of material to be learned and skill level of the performers. This schedule would be revised each day and week in our small debriefings at the end of each rehearsal.

Rarely do characters break into a song and dance on a mere whim; there is a point for each musical number and why the character sings it.

How much time the director allocates for a musical director can affect the quality of the production. This factor relies heavily on the abilities of the actors. We found out that for this production, some considerable rehearsal time was needed for learning the music. The production would suffer as a result of inappropriate rehearsal time for music otherwise. Patience and exploration were in order as the interpretation of a song can take a long journey in the rehearsal process up until opening night.

### The Rehearsal Process

The actors' work is typically the most visible aspect of the presentation of a play; the majority of time spent as a director is leading, guiding, and collaborating with the actors in crafting their performance. In the following, I address my work with the actors throughout the production process. This narrative predominantly follows a chronological consideration.

#### Working with actors

We trust the actors will conduct research on their assigned role and thus be prepared with fresh ideas. But out of this, a large question remains – how does a director merge his or her process with a variety of actors who all work differently?

The process of answering this question does not start with the first day of rehearsal, but with casting. Some directors contend that a successful production is 90% casting because most of the director's approach will be realized through the actors. Whether one believes this or not, casting remains a monumental task that requires careful detail communicating with and observing each of the actors auditioning.

Working with actors in rehearsal is the most visible and precarious of the director's functions. Theoretically, the director should exercise a dual point of view: on the large scale, he must not lose sight of the production's totality; and on the smaller scale, he must foster the actor's creativity.

To create a balanced production with a disparate group of actors, one needs to sense how to approach different actors, tune into their rhythms, help them fit their working methods into a harmonious ensemble, and thus create a consistent style for the production.

The director can achieve this harmony through a variety of methods. However, the power of suggestion proffers the director to safely redirect the actors in addition to developing a comfortable and creative relationship. Instead of ordering a command, the director may suggest giving the actor the freedom of choice whatever the case.

A musical demands more time to the learning of music leaving less time for scene work. Thus one must carefully plan what needs to be accomplished for each rehearsal. Undoubtedly the rehearsal process may vary given the rehearsal time, cast, and material.

There is a perpetual list regarding what the director should and shouldn't do when collaborating with his actors. Unless the director will only work with the same group of actors on every project, every experience will be different because each actor has his or her own process in creating authentic characters..

There is a fine line between what makes a good director and a bad director. But a certain rule of thumb is that a production will always benefit from the attention of a *collaborative* director. The director who effectively collaborates with his or her team members will notice a uniformity of style and positive work ethic. Some theatre scholars contend the director's

approach is not theirs alone or could not be fully developed without the assistance of the creative team and actors.

### Auditions and Casting

Having settled on the number of actors that would be cast, and the roles that they would play, crafting a casting strategy became the next order of business. Before holding auditions, I made a list of all of the qualities the performers would need to possess in order to achieve my desired production outcomes. I desired creative artists who would make strong choices and relentlessly stay engaged in rehearsal. The musicality was very important; they would have to be singers as well as actors. Finally, the actors' ability to work together in a tight ensemble combined with a will and comfort to work on a religious project was another requirement that could not be ignored. They needed to be in tune with everything that surrounded them and able to truly listen and respond to their fellow actors and the audience in rehearsal and performance. While I fully recognized that this list of desires was extensive, I moved forward in the process.

The initial auditions for the play were held in June 2012. The candidates were selected for audition after an email application and were instructed to do a 2-minute monologue and 16 bars of two contrasting songs. After this round of auditions we realized we had to invite more actors for some specific characters, which we did within the month of July.

The process of selecting the final twelve actors to cast in the show required looking at the candidates and mixing and matching their looks and sounds for desired flexibility and musicality.

On the week before rehearsals started, the actor intended to portray John, the main character, left the project, so we had to do a last-minute emergency round of auditions to find the right actor, and we did!

## Overview of the Rehearsal Period

Two days before the rehearsal finally began, we arranged a meeting between the whole cast, myself, the designers, the production team and the author, Nuno Tovar de Lemos,sj. It was a moment to get to know the team and also to share some initial thoughts on the show.

The first rehearsal was dedicated to introducing the actors to the design plans, thematic concepts, techniques and ensemble skills that would be the foundation upon which all further work would be built.

The first week rehearsals were spent working on the music of the show and doing some read-throughs. Following warm-ups and some vocal coaching, the first part of the day would be dedicated to song, and the last third of the day was spent on readings. This first week was not done on the actual performance space yet.

When moving to the performance space the normal day of rehearsals would start with warm-ups including a review of all the songs, with some corrections and adjustments, followed by work on stage. In the beginning, having a variety of scenic elements that needed to be moved into very specific positions, there was some time dedicated to adjust that. Because of the specific nature of these changes, the placement of each scenic piece and the approximate movement patterns were something that I predetermined. We had to define which actors would be moving each scenic piece and help them memorize these movement patterns.

The rough blocking of the actors in the scenes followed an organic process of exploring possibilities with actors and slowly finding staging and movement that worked.

Between the prescribed scenic unit movements and the organic process of discovering the blocking for the actual scenes the focus turned predominantly to the acting work of the

performers. The ensemble work and blocking choices had proven very fruitful, but the work of the individual actors required some attention.

After four-and-a-half weeks of time spent in rehearsal it was time to integrate the lighting and sound elements during technical rehearsals, as well as costume. For the actors, the technical rehearsals required surprisingly few adjustments – on the whole these rehearsals were a very smooth process. There were some changes dictated by the lighting elements. Actors needed to adjust some of their blocking to find their lights, but for the most part adjustments were made to the technical side of the work.

In the last day before the show opened, the actors performed full dress rehearsal to invited audience members. This was a crucial time for them to solidify their performances and make a few minor adjustments to the emotional build, rhythms, and comedy of some of the scenes.

During the run of the play the actors continued to refine their performances. Often these were good developments, as in the case of the comic discoveries. Sometimes they were not, as there were a few instances where actors overcommitted and the volume or emotion of some lines failed to seem genuine. Both of these developments were to be expected, and after watching them occur in performances, I gave actors small notes here and there if I felt the quality of their performance could be enhanced.

### Conclusion

For the show's programme I wrote about how good it felt for, once again, have been a witness to theatrical collaboration at its best: to a group becoming a community and to, in each step of the way, being able to see a project grow through the hard work of many heads and hearts.

The director's artistry or aesthetic in approaching a production is distinctive to that director's personal style. With the design team, the director has the advantage to work on an external scale to discern how the approach can visually materialize; consequently, the director's approach may be influenced by the opinions of the design team. Much of the aforementioned collaboration is done in the pre-production process; however, the musical director and vocal director have the advantage of working closely with the director beyond pre-production through the rehearsal performance process. This triad of collaboration must establish an etiquette that proffers productivity and artistic exploration during rehearsals. The balance between the actors and the director is a delicate one. Perhaps the director can be most successful in collaboration by endowing the actors with choices and options in character development.

There is one inconstant variable: how can the director conduct his collaboration when every experience will be different? Since no two directors, designers, choreographers, musical directors, or actors prepare and work exactly the same, the director is in a challenging position each time a new project commences. The director must remain flexible, face the task at hand and determine how the creative team can produce the desired effect.

There is a fine line between what makes a good director and a bad director. But a certain rule of thumb is that a production will always benefit from the attention of a collaborative director. The director who effectively collaborates with his or her team members will notice a uniformity of style and positive work ethic. Some theatre scholars contend the director's approach is not theirs alone or could not be fully developed without the assistance of the creative team and actors.

## Chapter Four: Production Assessment

To write a work of genius is almost always a feat of prodigious difficulty. Everything is against the likelihood that it will come from the writer's mind whole and entire. Generally material circumstances are against it. Dogs will bark; people will interrupt; money must be made; health will break down. Further, accentuating all these difficulties and making them harder to bear is the world's notorious indifference. It does not ask people to write poems and novels and histories; it does not need them. (Virginia Woolf)

### Introduction

The production process concluded with fifteen performances of the show between October 10th and October 28th, 2012, presented at S. João de Brito Auditorium, having had approximately 6000 people experience it.

The performances represented a substantial amount of effort expended by the whole team, and the following chapter is dedicated to the assessment of those efforts.

The following evaluation of the show also takes into account the responses and feedback received.

### Evaluation of Final Production

A theatrical experience, due to its ephemeral and subjective nature, does not lend itself well to evaluation. Colin Chambers in the introduction to *Contemporary Dramatists* outlines theater's elusive nature and the problem inherent in its critique. "Theatre always surprises, slips

our grasp, and refuses to be measurable” (Chambers 99). Yet, in spite of these characteristics, principles of analysis can be applied to all works of art.

An analysis and critique of this show is valuable because it provides an opportunity for self-evaluation. There are three areas that I choose to focus on when examining my work as a director. The work of the actors is the first area: did the actors tell the story and effectively embody their characters? The second area is an examination of the design and technical work of the production, exploring the question: did the design serve the play’s needs, effectively communicate the themes of the play, and provide a good representation of the physical world of the play? The third area is a look at the production as a whole, asking: was the collaborative process for this show effective and fair for all parties involved? The main concern in this assessment is evaluating whether or not the work on the play was truly a collaborative act. The evaluation will end with a frank assessment of my personal abilities as a director, specifically focusing on how the process revealed the strengths and weaknesses of my work as a theatre artist.

### Acting

In order to connect with the play, the audience must connect with the characters. Actors who are able to explore their characters, and find the honesty within them, create the most effective performances. The director aids the cast in this endeavor by creating a safe place where they are free to risk and fail and the fear of judgment is removed. They should be able to risk trying new approaches, which will enable them to come to a deeper understanding of their characters.

Using this as a basis for evaluation, the work received from my actors was undeniably generous. Although there were big differences of experience, quality and technic among them, they were all very generous in their work, and open to improvement.

I believe that developing the actors is still not one of my strengths as a director, and my work on this show, though a step forward in that learning process, re-enforced that this as an area of skill I still need to keep working on, in order to help them create characters who are multi-dimensional yet specific, keep the audience engaged in the story and ultimately allow them to connect to the characters' emotional journeys.

However, I do have an ability to bring the actors together as an ensemble, which was fundamental for this show, as they, in all their differences, became a community.

The final result, although not totally cohesive was one that I was very pleased with.

## Design

The design elements of a production, when properly combined together, contribute to the sensuous world of the play, thus enabling the audience to connect with the story. The director must not fail to appreciate the considerable impact of the designers' work on the quality of the production and on communicating meaning.

All of the general designs for this show and their execution were successful, with maybe one exception: the lighting design.

The scenic designer effectively created a setting that, in its simplicity, accomplished all its purposes and was technically flawless. The costume design also accomplished the goals successfully. Unfortunately, the lighting design was a more difficult process and the outcome was below expectations, as it did not become completely united with the rest of the design nor did it do it justice.

## Overview of the collaborative work

As with any collaborative effort it is important that the director places value and trust on the instincts of both the actors and the design team, because it is their work that ultimately

provides the basis for a strong production. Of course, any time one brings multiple personalities together to develop a production, there are going to be differences of opinion regarding what is best for the production. Ideally, the director's work in establishing a strong concept and being very specific as to what he/she is envisioning helps deflect some of these problems.

It is also necessary, in a truly collaborative process, that the designers have opportunities to express their ideas fully and the actors can be creative with their work.

At the same time, a director must know when and how to disagree with designers and actors so as to make sure that the show and its themes are being properly portrayed. This is an area in which I as a director need to continue to develop, because I had both good and bad experiences with this in the show. An example of effective communication can be found in the collaboration with the musical director, the vocal coach, most of the actors or the set designer, in which the dialogue was always easy.

An example of ineffective communication centers on the lighting design process explained earlier. I should have been more proactive about making sure that the show was being served by the light. Instead, I failed the show, as well as the designer by not being able to create a way of communicating effectively with the designer and be specific enough as to what I did not like or following up on the problems. The dialogue was never easy.

#### Director Self Evaluation

Each production offers an opportunity to examine my personal abilities as a theatre artist in light of the work that was accomplished. This section will focus on my work as a director for this show, specifically highlighting how the show revealed my strengths and weaknesses within my work.

My directorial work is focused on working the most out of the cast I have at hands, coordinating and balancing all the different strengths and weaknesses in order to obtain the best possible outcome. Although not very strong in coaching the actor's technically, I believe that I have an ability to bring people together and lead them to work as a team. That is maybe the strongest asset I bring to a production.

My work on this show also pointed out areas in which I am weak. On a more technical side, I still lack knowledge and experience in order to be able to achieve my goals both in sound and in lighting designs. These are two areas that always seem to not fulfill my expectations.

#### Audience Response

I was especially pleased with the audience's positive response. I received very positive feedback and enthusiastic emails, messages and comments. Nevertheless, I did realize that the ideal audience for the play is one with some religious and Christian background and, therefore, more open to this kind of show. Otherwise it can even become an off-putting experience due to the frequent references and the strange and abrupt ending, which can only be understood in the analogy to the resurrection of Christ.

#### Conclusion

The show was an effective and entertaining production that, while successful, offered room for improvement. While the audience responded positively to the work that the actors, designers, and director accomplished, as a director I acknowledge the production's weaknesses so as to learn from my mistakes and become better at creating theatrical events. The production

was not without deficiencies, as was seen with some of the difficulties, but it certainly succeeded in its goals more often than it failed.

It entertained a wide audience base. Its narrative and scenic transitions were staged in a visually interesting manner. The clarity of the scene transitions and acting was clean and distinct. The design elements achieved our intended goal. We successfully presented the story in a fashion that supported its surprising actions and turns of events. And the feedback was very good.

Ultimately the production was a testament to taking risks and the power of theatrical collaboration.

## Chapter Five: Reflection

It is this belief in a power larger than myself and other than myself, which allows me to venture into the unknown and even the unknowable. (Maya Angelou)

### Introduction

In attempting to approach the understanding of Religion and Art it seems that I am left with more questions than answers. To conclude, I will address them in this final reflection.

#### What exactly is Religious Art?

What do we mean when we speak *of religious art*? Do we mean that religious themes are depicted in the art? Do we mean that religious persons were the artists? Do we mean that some special religious group or church has decided that the art is orthodox and therefore official?

All of these definitions have been used at one time or another to define *religious art*. The most common definition is that religious art is that which depicts biblical themes. The next suggestion—that art is what religious artists do—saw its highest expression in the Renaissance when the church employed great artists who experimented with themes not only from biblical settings but from classical mythology as well. Often in history, "religious art" was what the church officially declared to be religious art.

Now the fact is that the very expression *religious art* is problematic. Biblical themes may be used in a painting but for irreligious purposes. The religion of the artist is ultimately irrelevant to the quality of his work, so that "faithful" painters may not be any more successful in doing

"religious" art than nonbelievers. Some of the most powerful "religious art" of recent times has been done by artists professedly skeptical of the values of religious traditions.

Now it is easy to see where all the trouble in the definition of the term *religious art* arises. Art does not have to have biblical subject matter to be "religious." Any felt passion or insight about the world, expressed with power, ought to be considered religious art.

A work of art is a concrete thing, an event that helps the participant to bridge his experience with that of the artist or the group or the religious values expressed therein. If one accepts this definition, there is no such thing as "art"; there are only the things we make to tell our stories as human beings with religious purposes. Sister Corita Kent, the famous pop artist, once said in a poster, "We have no art here. We only do the best we can."

Somewhere we received the idea that art must be pretty or polished or symmetrical or restful. It may express those possibilities. But, if our definition is correct, it must also at times be ugly, rough, asymmetrical, and jarring. Why? Because men and women sense their world that way some of the time — maybe most of the time.

How then are we to judge whether a work of art is a good piece of art or whether it is religious art? The answer is that this is probably an irrelevant question.

The late Paul Tillich, a great Christian theologian, suggested that a work of art could have religious subject matter and still be an irreligious statement. On the other hand, a work of art on a non-biblical subject could be expressed with such power that it would be a profoundly religious painting. These statements may seem contradictory. But they aren't.

Can we really attempt to represent the Unimaginable?

"Unique, eternal, omnipresent, invisible and unimaginable God!" These words, spoken by Moses at the beginning of Arnold Schoenberg's *Moses und Aron*, serve as a leitmotif that recurs not only through the entire opera but also through all of Schoenberg's religious works.

*Moses und Aron* gives the clearest and deepest expression to the problem to which Schoenberg kept returning: the conflict between the idea of a unique, transcendent God, beyond all thought and imagination, and the religious need for images (the inevitable medium for the human response to God, and the wellspring of the artist's vocation).

The Law of the Old Testament forbids representation of the invisible and ineffable God, because God transcends every material representation. Yet in the mystery of the Incarnation, the Son of God becomes visible in person, an encouragement and a challenge to Christians, to artistic creativity. By taking human form, God divinizes everything human and common.

But if we do attempt to do it, how should we do it? How do we make God present in a creation? Do we really have the power to do so or is it a gift that we do not control?

Art vs. Religion? Will it be a question of either or?

First of all, I must admit that I don't like a lot of what is called "Christian" in art. C. S. Lewis once remarked that he too had little to say about so-called Christian literature.

Far too often, Christian art privileges message over art, teaching over revealing, and this is something I may have done in this project. The result is that no one who doesn't already share the sensibilities of the community will pay attention. So, the great irony: Christian art is explicitly evangelical. But it doesn't seem to reach none of the people it seeks to evangelize.

However, it does seem to reach those who already share the same faith, and one can argue that those need it.

I also know that great spiritual art doesn't have to be explicitly religious. In fact, it may not even have to be made by a person of faith to address powerful spiritual issues. The faithfulness of great art comes from its faithfulness to art itself: to truth and beauty, to the craft, to humanity.

Now, like any people of faith who are artists, I will always be drawing from my deepest passions to create. Hence, the process will always be spiritual.

But the greater question is: Must I choose to either create or evangelize. I do admit that the effort to evangelize may have compromised the commitment to art in this project. But is one against the other? Is it even possible to separate the two in my case?

On the other hand, I do not believe in an art that is "empty". Furthermore, I have the impulse to evangelize, as I believe it reveals God and leads to Salvation.

The dramaturg Paul Claudel once said: "Speak about Christ only when you are asked. But live so that people ask about Christ!" And maybe the key is to do the same within art. Make art that does not speak about Christ, but that leads people to ask about him.

### Conclusion

I must say this project was no more than an approach to these issues, a small step in trying to understand them. And therefore, there are no great or grand conclusions to be made, and I will just borrow Jerzy Grotowski's words:

If a phenomenon can be defined as "it is that, and only that", that means it exists only in our heads. But if it has a real life existence, we can never hope to define it

completely. Its frontiers are always moving, while exceptions and analogies keep opening up. (Grotowski 89)

## APPENDICES

## APPENDIX A – The Original Short Story

**O QUADRO***a morte e a ressurreição de Cristo*

de Nuno Tovar de Lemos, s.j.

De entre todos os que trabalhavam no museu, eu era de longe o mais novo. Não estava por isso à espera que me confiassem uma responsabilidade tão grande. Na grande sala da direcção, a Dr.<sup>a</sup> Pilar Matos - directora do museu - ofereceu-me uma cadeira.

- Gostava que soubesse, antes de mais, quanto temos apreciado a sua colaboração – disse ela, com um sorriso um pouco nervoso. - Sei como por vezes o seu trabalho pode ser um pouco monótono, sobretudo em épocas de menos visitantes... Mas sei também que sempre o tem desempenhado com lealdade e competência.

Agradei o elogio enquanto a minha cabeça girava imaginando a razão daquela conversa. Um aumento? Uma correcção disciplinar? A doutora continuou:

- Como sabe, estamos para inaugurar uma nova exposição temporária. Serão só três dias de abertura ao público, mas serão três dias difíceis para nós. Queria pedir-lhe para ser o vigilante da principal sala da exposição, que será a Sala dos Arcos.

Fiquei contente. Sabe-me sempre bem sair da sala da joalharia onde passo os dias à espera que apareça algum visitante!

- Pode contar comigo, senhora directora, não se preocupe.

Levantei-me.

- Ah, é verdade, João! – acrescentou a Dr.<sup>a</sup> Pilar – já me esquecia... Vai lá estar uma pintura, um Cristo na cruz. Pedia-lhe que tivesse especial atenção a esta obra. E às outras também, claro. Todas são importantes para nós... Não deixe que as pessoas se aproximem demasiado do Cristo e esteja atento a qualquer movimento suspeito ou a qualquer pessoa que observe demasiado o modo como o quadro se fixa à parede.

- Está bem, - respondi - não se preocupe. Imagino que haja mais vigilantes para além de mim, não?

- Sim, haverá mais um na outra sala, para além do pessoal da entrada e dos seguranças da porta, claro. E vão ser montadas câmaras de vigilância em pontos estratégicos das salas. E haverá também alguns polícias à paisana, mas esta informação é absolutamente confidencial. Obrigado pela sua disponibilidade.

Confesso que fiquei baralhado e preocupado. Já tantas vezes tinha vigiado exposições com obras de valor e nunca antes o trabalho me tinha sido atribuído directamente pela própria directora. Para além disso, a Dr.<sup>a</sup> Pilar estava claramente nervosa e eu não percebi porquê. E por que razão a exposição só ia durar três dias?

Tentei tirar nabos da púcara ao almoço, com dois colegas meus, mas ainda sabiam menos do que eu. Só na manhã seguinte, folheando o jornal, me apercebi bem da situação. O título dizia: “Descoberta pode revolucionar história da pintura europeia”. A notícia relatava que as obras de arte tinham sido encontradas na cave de um palácio desabitado, a poucos quilómetros da nossa cidade, cujo proprietário, entretanto, tinha

morrido. Tinham sido os herdeiros – dois sobrinhos seus - a contactar o museu no sentido de, eventualmente, expor algumas destas obras. Mas - dizia o jornal – inicialmente, nem os herdeiros nem o museu se tinham dado conta do extraordinário valor da colecção. Foi só quando as obras foram entregues a um atelier para serem limpas que os críticos e os comerciantes de arte abriram os olhos. Destacava-se um Cristo na cruz do século XV. “A sua beleza é indescritível, – continuava o jornal - apenas comparável à de obras consagradas como a *Pieta* de Miguel Ângelo ou *Las Meninas* de Velasquez”. O artigo dizia que se esperava um número invulgar de visitantes e que se temia que um pequeno museu de província como o nosso não conseguisse, em tal situação, garantir as condições mínimas de segurança, sobretudo num momento em que aumentava o roubo de peças de grande valor. O receio dos herdeiros foi tal que quiseram logo cancelar a exposição. Depois de muitas insistências por parte do museu acabaram por concordar que se realizasse mas que, em vez de um mês, durasse apenas três dias: que fosse inaugurada numa sexta-feira e ficasse durante o fim-de-semana, até Domingo, com apertadas medidas de segurança.

Com toda esta confusão, a colecção chegou às nossas instalações muito em cima da hora, apenas poucos dias antes da data prevista para a inauguração. As obras de arte vieram em três grandes camiões e havia até jornalistas e câmaras de televisão à entrada do museu para as receber.

Às tantas, dentro de um grande caixote de madeira, lá entrou o “meu” quadro. A Dr.<sup>a</sup> Pilar foi recebê-lo pessoalmente à porta do museu e insistiu em acompanhá-lo até à cave. Aí seria retirado da caixa e guardado até ao início da exposição. Ainda fiz menção de descer também à cave mas os seguranças não o permitiram.

Naqueles dias, o nosso pacato museu transformou-se num autêntico formigueiro, cheio de gente a furar paredes, fazer instalações eléctricas, transportar caixas, transmitir recados, montar câmaras de vigilância, elevar quadros, etc. A azáfama e a tensão eram muito grandes e as contínuas aparições da Dr.<sup>a</sup> Pilar não ajudavam nada a serenar o ambiente...

Na 5<sup>a</sup> feira, véspera da abertura, fomos para casa a altas horas da noite sem que a exposição estivesse ainda pronta. A Dr.<sup>a</sup> Pilar andava nervosíssima. Pediu-nos para estarmos no museu no dia seguinte às seis da manhã, para ajudarmos a equipa de montagem no muito que ainda faltava fazer. A mim, pessoalmente, pediu-me que, mal chegasse, fosse ter directamente à cave, que os seguranças já tinham ordens para me deixar entrar.

### **6<sup>a</sup> Feira**

Lá entrei na cave. Faltavam cinco minutos para as seis e ainda não estava lá ninguém. Foi então que o vi pela primeira vez. O Cristo. Sim, era, de facto, muito bonito, mesmo para uma pessoa que, como eu, não percebe nada de pintura. Parecia real. Recordo-me de cada pormenor do quadro, e ainda mais agora que sei que nunca o voltarei a ver. Representava um Cristo crucificado, de corpo inteiro e tamanho natural, abraçado nas pernas por uma figura feminina. Estava de olhos abertos, ainda vivo e tinha o aspecto de uma pessoa normal, não de um santo. Percebia-se, pela posição e tensão dos braços, que estava em grande sofrimento mas o sentimento que transmitia não era de sofrimento mas sim de serenidade. Algo estranho fixou a minha atenção no rosto. Depois de uns segundos percebi: estava a sorrir! Era um sorriso discreto mas muito claro. Não tinha nada a ver com os outros Cristos que eu já tinha visto, que pareciam figuras dum outro mundo. Este não, era alguém que nos apetecia compreender e ajudar. Ainda por cima a cruz era muito baixa e os pés do Cristo quase chegavam ao chão, o que fazia com que ficasse muito próximo de quem via o quadro.

As pernas do Cristo estavam parcialmente envolvidas num manto vermelho, de um vermelho muito vivo. O manto pertencia à mulher ou rapariga que ali estava, de pé, abraçando a cruz e envolvendo as pernas neste seu abraço. A enorme mancha vermelha caía dos ombros da mulher, deixando-lhe a cabeça descoberta e os cabelos à solta. Era, provavelmente, Nossa Senhora, a mãe de Jesus, embora parecesse não ser mais velha que ele. Podia, também esta, ser uma imagem de desespero mas não era: a cabeça serenamente encostada ao corpo do Cristo e os seus olhos fechados davam a sensação de quem já quase adormeceu e começou a sonhar.

Chegaram, entretanto, à cave os dois homens que iam transportar o quadro até à Sala dos Arcos. Pediram-me para os ajudar. Estavam preocupados com duas esquinas apertadas e umas escadas íngremes. Precisavam de alguém para amparar o quadro, caso fosse necessário. Lá os acompanhei, vagorosamente, por entre os corredores do museu onde muitos funcionários trabalhavam atarefados, parando para ver passar o tão famoso Cristo. Recordo um colega meu mais velho que me comoveu porque se benzeu quando o quadro passou! Passo a passo, ao seu ritmo, o Cristo lá avançava. Tudo correu bem até ao início do segundo lance de escadas. O homem que ia atrás não viu o degrau. Tropeçou, e só por milagre o quadro não se desfez contra o corrimão de pedra. Ouviram-se até uns “ais” aflitos de um grupo de mulheres de limpeza que ali estavam. Creio que lhes terá impressionado o mesmo pensamento ridículo que a mim me impressionou: que o Cristo, caso caísse, não poderia amparar a sua queda por ter os braços presos à cruz! O incidente do degrau irritou muito o homem que ia à frente e fez com que comesse a gritar com o que ia atrás. “Nem vês onde pões os pés!” Temi que o quadro não conseguisse chegar inteiro até ao seu destino final. Mas lá chegou. Faltava apenas elevá-lo e fixá-lo nos suportes da parede. Uma tarefa nada fácil só possível com a ajuda de alguns guardas.

Lá fora, o público apertava-se, à espera que as bilheteiras abrissem. Faltava um quarto de hora. Uma senhora veio passar um pano de limpeza especial pela tela. Teve especial cuidado quando o passou pelo rosto do Cristo. Agora sim, tudo estava pronto.

Fiquei finalmente sozinho, no meu posto. Era ali que eu passaria os próximos dias. Ao lado do quadro. Olhei-o, já sem pressa. O Cristo que eu devia vigiar. Alto e imponente, sorria, como na cave. Tinha sido colocado na parede do fundo, junto à porta que dava acesso à segunda sala da exposição. À esquerda do quadro, na mesma parede, havia uma outra pintura religiosa, uma “Maria Madalena penitente”, dizia a inscrição. Penitente e bem provocante, por sinal! À direita, do outro lado da porta, uma tela representava um rapaz nu envolto num lençol, a fugir assustado. Os outros quadros na sala representavam cenas muito diversas: as ruelas estreitas de uma cidade antiga apinhada de gente, um retrato de um militar com uma espada na mão, uma cena nocturna num pátio onde umas criadas se aqueciam à volta de uma fogueira, etc. Havia também algumas esculturas no meio da sala: uma estátua de César Augusto e duas de deuses pagãos, para além de um conjunto de sofás confortáveis.

As portas abriram-se e, em menos de meia hora, a sala ficou completamente cheia. Confirmavam-se as previsões acerca da avalanche de visitantes e eu fiquei nervoso e desconfiado de toda a gente, embora fazendo um enorme esforço para ser discreto e parecer calmo.

As reacções dos visitantes, ao passar pelo quadro, eram as mais variadas. Algumas pessoas continuavam a visita sem lhe dar qualquer importância, compreensivelmente menos interessadas nas chagas de Cristo do

que no irresistível decote de Maria Madalena. Outros paravam por uns instantes, faziam um ar inteligente e passavam adiante. Muitos detinham-se a examiná-lo, tentando perceber em voz alta porque se tinha tornado tão famoso. Outros ainda faziam uma expressão de repugnância, como quando se passa por um acidente na auto-estrada. Às tantas chegou um casal de meia-idade. A senhora deu um grande e longo suspiro e exclamou:

- Olha, Manel, aqui está ele... Coitadinho!

- Coitadinho nada! – respondeu o homem em voz bem alta, para que todos à volta pudessem ouvir. – Coitadinhos somos nós! Que desça e venha cá abaixo pôr ordem nos políticos, se for capaz! Coitadinhos somos nós!

Outros passavam e riam-se, como um grupo de jovens acompanhados de um homem de barba escura e cabelo despenteado que percebi ser seu professor.

- Era isto mesmo que vos queria mostrar – disse ele. Este quadro, para além do seu valor artístico, serve bem para ilustrar os métodos bárbaros que eram usados na antiguidade. Neste caso, o método era a cruz, a morte por crucifixão. Mas como sabemos, a pena de morte não é uma coisa do passado. Ainda hoje, em países capitalistas e imperialistas, existe a cadeira eléctrica.

- Estás a ver Luísa? – disse um dos rapazes metendo-se com uma rapariga de olhos pintados que tinha uma grande cruz dourada ao peito – se Jesus fosse americano tu andavas com uma cadeira eléctrica ao pescoço!! A gargalhada foi geral e o professor irritou-se.

- Vá, comportem-se. Não temos o dia todo. Como eu dizia, no império romano usava-se a crucifixão. Certamente já viram muitas representações da crucifixão de Jesus feitas pela Igreja católica! Mas, se repararem bem, esta representação tem algumas diferenças importantes em relação às representações tradicionais. A primeira diferença está nos pregos. Como podem ver, não estão cravados nas mãos mas nos pulsos do condenado. A segunda é a cruz, que não tem a forma de cruz mas de um “T”. Investigações recentes confirmam estes dados. Mas o que é mais intrigante é que esta pintura foi pintada no século XV e no século XV ainda não se sabia isso.

Para além disso podemos ver nesta pintura os outros elementos tradicionais, como as feridas das 39 chicotadas da flagelação, uma forma de tortura usada pelos romanos.

- Ai que horror, professor! Coitado! – exclamou a rapariga da cruz dourada - Por que é que os romanos o quiseram matar? Que mal fez ele?

- Quem o queria mesmo matar eram os judeus mas não o podiam fazer por sua própria iniciativa, já que os ocupantes romanos detinham o poder de atribuir a pena capital. Por isso os judeus tiveram de levar Jesus ao governador romano e convencer o governador a mandá-lo matar.

- Sim, mas por que é que os judeus o queriam matar? – insistiu ela.

- Segundo os evangelhos, a razão, no fim de contas, era Jesus dizer-se filho de Deus – respondeu o professor.

- E Jesus era filho de Deus? – perguntou ela.

- O que é que tu achas? – retorquiu o professor com voz irónica.

E, dizendo isto, olhou nervosamente para o relógio, soltou um “ai” e anunciou que tinham todos de passar depressa à outra sala.

O grupo afastou-se. Reparei que uma outra rapariga, de cabelo liso e olhos verdes, ficou discretamente para trás, fingindo que via mensagens no telemóvel. Quando a turma passou a porta, ela olhou a imagem fixamente, sem pestanejar. Mas não teve muito tempo pois rapidamente chegou uma colega.

- Anda, Ana! O professor diz que não continua sem todos. Que seca, andas tão estranha! Relaxa.

- Espera, só quero ver mais uma coisa.

Mas a amiga não a deixou e arrastou-a para junto do grupo, até à outra sala. Chamou-me a atenção esta rapariga, que era muito bonita, mas logo me recordei que a minha missão ali era a segurança do quadro e que toda a atenção era pouca.

### Sábado

No dia seguinte a enchente foi ainda maior. Era fim-de-semana e, para além disso, a exposição tinha sido noticiada, na véspera, em todos os telejornais. Já com medo desta enchente, eu tinha pedido à direcção que destacasse pelo menos mais um vigilante para aquela sala. Disseram que não era necessário e reafirmaram que a mim me queriam junto do quadro. Tinham também garantido a segurança nocturna do quadro: o Cristo passaria a noite na sala blindada da cave.

A meio da manhã estava menos gente diante do quadro e eu tive uma perspectiva mais aberta da sala. Foi então que a vi de novo, a rapariga da véspera. Ana. Estava sentada num sofá. Olhava, pensativa, para o quadro e depois escrevia umas coisas num caderno. Estava sozinha. Por duas vezes veio até junto da pintura. Parecia que queria descobrir algo no rosto de Cristo. Passou-me pela cabeça que – apesar das aparências – a rapariga podia ser perigosa. Depois achei que o pensamento era ridículo e até cheguei a pensar que podia ser outra polícia à paisana para além dos três que eu já tinha identificado! Deve ter visto que eu a observava, porque, à segunda vez, disse-me um “olá” fugidio. Como quem se sente na obrigação de o fazer. Aproveitei para meter conversa.

- É bonito, não é?

- Sim, é especial – respondeu ela, olhando de relance para mim. Sabe se há postais deste quadro à venda na loja do museu?

- Acho que não - disse eu com pena.

- Ah! – disse ela, pensativa.

- Pobrezito! – comentou uma senhora idosa de roxo que entretanto tinha chegado com uma outra senhora idosa de cinzento.

- Nunca ninguém sofreu tanto como ele, - acrescentou a senhora idosa de cinzento. - E tudo isto para nos salvar.

- É verdade – exclamou a senhora idosa de roxo – sabes quem é que morreu? Foi o marido da D<sup>a</sup> Helena, coitado. Uma coisa má... Mas sofreu tanto que certamente, foi direito para o céu!

- Desculpem – disse a rapariga, que ainda ali estava, intrometendo-se na conversa. Quando uma pessoa sofre muito vai para o céu?

- Sim, menina. Não penses que se entra no céu às gargalhadas! – disse a senhora idosa de roxo. - Jesus salvou-nos porque sofreu muito. Basta olhar para este quadro.

- Ah! ... - disse ela, fazendo um sim triste com a cabeça, como quem percebe tudo. Mas depois, olhando de novo para a tela:

- Está a sofrer mas também está a sorrir. Eu pensei que o segredo estava no sorriso e não no sofrimento. Como é que alguém pode sorrir quando está a sofrer?

- Ah! Ora viva! – exclamou a senhora idosa de roxo. - Padre Avelino! Que gosto encontrá-lo aqui! Viemos à exposição, como nos recomendou.

O padre Avelino era um homem de meia-idade com cara de bom. O padre da paróquia.

- É mesmo bonita esta pintura, não é, padre Avelino? Olhe, veio mesmo na altura certa. Estávamos a falar aqui com esta rapariga sobre como é que Jesus nos salva. Eu estava a explicar-lhe que é o seu enorme sofrimento. Ela pensava que era o seu sorriso, imagine! Esta juventude, P. Avelino!

- Olá, sou o padre Avelino. Como te chamas?

- Ana.

- Ana, tens toda a razão. É o sorriso. Desculpem, minhas senhoras.

As senhoras fizeram cara de espanto e exclamaram em coro:

- O sorriso?!

Uma delas acrescentou:

- Mas então o sofrimento, não conta para nada?

- A única coisa que salva é o amor. – disse o P. Avelino. - Este sorriso de Jesus mostra como conseguiu amar, mesmo através do sofrimento. Mas o sofrimento, por si só, não leva a lado nenhum e devemos lutar contra ele. Por isso é que a Igreja tem tantas obras sociais, como nós, lá na paróquia. A sopa dos pobres e o Centro de Dia, por exemplo. Se o sofrimento salvasse, devíamos fechá-las já, minhas senhoras!

- Mas – disse a rapariga, maliciosamente – quando uma pessoa sofre muito não vai logo direita para o céu?

- Que disparate! Nesse caso devíamos todos tentar ser infelizes! O que leva ao céu é o amor, não o sofrimento. Mas quando o sofrimento bate à porta podemos aprender a amar através dele, e a crescer até com a própria dor. Isso sim. É difícil mas é possível com a ajuda de Deus. É o caso de Jesus.

- P. Avelino, vamos tomar um chá na cafetaria do museu? – sugeriu uma das senhoras.

- Vão andando que eu já lá vou ter. Vou só terminar a conversa com a Ana e já vos apanho.

As senhoras despediram-se contrariadas. O P. Avelino ficou só com a rapariga.

- Desculpa se me estou a intrometer, mas o que leva uma rapariga da tua idade a conversar com duas avós acerca do modo como Cristo nos salva?

- Não é Cristo, desculpe a franqueza. É o quadro. Aliás, sim, é o Cristo deste quadro.

- Interessas-te por pintura, é isso?

- Não, não percebo nada de arte nem nunca me interessei por pintura mas a cara dele é igual à cara de uma rapaz que eu conheço. Ou melhor: que conheci. É igual. É impressionante! Se lhe tirar as barbas fica igual.

- Sim, e...?

- E é igual! Quer ver?

Dizendo isto, tirou do bolso a foto de um rapaz da sua idade de fato de banho numa esplanada de praia a oferecer uma garrafa de cerveja à pessoa que lhe estava a tirar a fotografia. O P. Avelino olhou para a fotografia sem pressa e depois para o quadro.

- Sim, são parecidos – disse o P. Avelino. – Ambos têm um nariz, dois olhos e o tronco nu. E ambos são loiros... excepto Jesus que é moreno! E ambos estão a sorrir... excepto o teu namorado... desculpa, o teu amigo.

- Tem razão. Era meu namorado, na altura. Agora, nem meu amigo...

E, dizendo isto, comoveu-se.

- Calma, miúda.

- Eu adorava-o, sabe? Sabe o que é acordar de manhã e ser feliz como nunca se foi antes? Ele era tudo para mim. Por ele eu seria capaz de tudo. Se eu lhe contasse os sítios onde fomos e as coisas que vivemos juntos! Eu não sabia que era possível ser-se tão feliz.

- Que bom... E depois? Morreu, foi?

- Pior. Está vivo e a ir aos mesmos sítios onde nós íamos... com outra pessoa. Quem morreu acho que fui eu... Morri. E, não sei como, vim parar diante deste quadro e não me apetece sair daqui. Não sei se é por me fazer lembrar o Jorge ou por sentir que Jesus também foi abandonado como eu e que também sofreu como eu. Não sei...

Não pôde continuar, recomeçou a chorar.

- Desculpe eu estar a desabafar consigo. Nem sei como é que estou a falar sobre isto. E nem sei como é que estou a falar com um padre... Não leve a mal. Nunca tinha falado disto com ninguém e já foi quase há um ano. Desculpe estar a maçá-lo mas estou tão perdida que...

A rapariga continuou a chorar. O P. Avelino parecia ter todo o tempo do mundo.

- Fala com ele, que te compreenderá melhor que ninguém.

- Com ele...?

- Com este Jesus à tua frente.

- Foi isso que eu fiz a manhã toda. Às vezes nem o via porque fiquei ali sentada nos sofás e passava muita gente pelo meio. Mas sabia que ele estava aqui e continuava a falar com ele e a escrever-lhe. Pareço parva! Já escrevi uma carta de dez páginas a uma pessoa de um quadro! Mas dá-me tanta paz o sorriso dele. É como... como ...

- Como uma porta aberta num beco sem saída, é?

- Sim, talvez seja isso. É como se me dissesse: “não fiques presa ao passado”.

- Pois, o passado já passou.

- Passou e não passou. Parece que vou viver o resto da vida a recordar e a chorar. Não vejo que possa haver mais nada de bom no futuro, é horrível. Foi tão bom o que vivi!

- E não acreditas que haja, para ti, guardadas no futuro, coisas novas e inesperadas?

- Sinto que não. Sinceramente sinto que não pode acontecer nada de novo tão bom como o que tive. Já tentei mentalizar-me do contrário mas sinceramente é o que sinto.

- Tenho de ir, Ana. Tenho duas avós e um chá à minha espera. Fala com ele, que te pode ajudar mais do que eu. Pede-lhe que te explique como consegue sorrir.

O P. Avelino despediu-se da rapariga e foi-se embora. Ela continuou ali diante do quadro. Passado pouco tempo ouviu-se um anúncio nos altifalantes a dizer que faltava meia hora para o encerramento da exposição. As portas reabririam novamente no dia seguinte, às nove horas da manhã.

**Domingo**

Domingo cheguei ao museu por volta das oito e um quarto e espantou-me ver a porta lateral fechada. É por aí que entra o pessoal para se fardar. Dirigi-me, por isso, à porta principal dobrando a esquina.

Que fariam dois carros de polícia estacionados mesmo à frente do museu? Entrei. No átrio das bilheteiras deparei não só com os polícias e os outros vigilantes mas com a própria direcção do museu. Algo de muito estranho tinha acontecido. Pensei logo no quadro. E tinha razão.

- Roubaram o quadro de Cristo! – disse uma vigilante mal entrei.

- O quê? Mas não o levaram ontem para a cave?

- Sim, levaram. E dois seguranças ficaram lá a vigiá-lo a noite inteira. De repente, quando olharam, o quadro tinha desaparecido! E não viram ninguém nem ouviram nenhum barulho estranho. Estão a ser interrogados agora e o mais natural é irem presos!

- Que estranho! – disse eu - Como é que os guardas não acordaram com os ladrões? Se calhar foram adormecidos com gás.

- Eles juram que estiveram a noite inteira à conversa e a jogar cartas na sala onde estava o quadro e que nunca adormeceram nem saíram dessa sala, cinco segundos que fosse. E o mais estranho é que no filme da videovigilância aparece tudo exactamente como eles dizem. Vêem-se sempre os guardas a jogar às cartas, de costas para o quadro. Às quatro e tal da manhã o quadro está lá e no segundo seguinte desapareceu e só se vêem os guardas a continuar a jogar e uma parede branca por detrás deles. Só meia hora depois é que um deles se virou e deu pela falta do quadro. Telefonaram logo para a polícia.

- Que estranho, como é que se rouba um quadro sem fazer barulho, com aquela moldura tão pesada e tudo?

- Não, a moldura nunca chegou a vir para a cave. Para a cave, ontem, trouxeram só a tela, que estava encaixada na moldura. A moldura está exactamente no sítio onde estava, onde o quadro esteve exposto, na Sala dos Arcos.

- E a exposição vai abrir mesmo assim?

- A directora diz que sim. Aliás, olha, aí vem ela.

- Acho que o João já sabe do sucedido – disse a Dr.<sup>a</sup> Pilar olhando para mim com ar grave e pretensa calma.

– Creio que a si também o querem interrogar mais tarde, mas não se preocupe que este roubo não tem nada a ver com o seu trabalho. Aliás pedia-lhes que se fossem fardar para podermos abrir as portas. A exposição continuará mesmo sem o quadro. Já colocámos avisos à entrada para informar o público de que não poderão ver esta obra.

De facto, reparei que, por todo o lado, havia cartazes afixados que diziam, num tom levemente dramático: “ESTIMADO VISITANTE, NÃO PROCURE ENTRE OS QUADROS O DE CRISTO. DESAPARECEU”.

Fardei-me e entrei na sala. Realmente lá estava a moldura. Totalmente vazia. Era uma imagem bem estranha. Senti quase uma certa solidão, como quando alguém parte e fica apenas a sua ausência. Sem dúvida que os guardas tinham adormecido. Ou tinham adormecido por si próprios ou alguém os tinha feito dormir. Mas como é que aparecem no filme os guardas à conversa e a jogar? Será que os guardas são cúmplices? Mas como cairiam nessa, sendo eles os suspeitos mais óbvios e os primeiros a serem incriminados?

A entrada do público fez-se em avalanche, como na véspera. Muitos tinham lido o aviso e dirigiam-se imediatamente para o local. Outros não sabiam de nada e paravam no sítio do quadro, espantados. Uns e outros bombardeavam-me com perguntas, já que era eu que ali estava, junto à moldura vazia. Às tantas, quase me ri do ridículo do meu papel de vigilante de uma ausência. Mas não saí dali. Assumi até com um certo estranho orgulho a missão de guardião da memória daquele Cristo e de porta-voz do mistério do seu desaparecimento.

E, claro, Ana voltou. Voltou a meio da manhã. A forma apressada como entrou fez-me suspeitar que já tinha lido o aviso. A meio da sala vi a sua cara de espanto. Ao chegar diante da moldura vazia pensei que ia desatar de novo a chorar. Mas não. A sua reacção foi surpreendente. Primeiro ficou parada diante do quadro, de boca aberta, como quem está a pensar centenas de pensamentos ao mesmo tempo. Depois exclamou em voz alta, como se estivesse sozinha:

- Ah malandro!

E desatou a rir às gargalhadas. Ria sem parar com o riso mais feliz do mundo, dava voltas e quase dançava enquanto ria. Reparando que eu estava ali, voltou-se para mim e disse:

- Podem acontecer coisas novas e inesperadas! Está a ver? Afinal podem acontecer coisas novas e inesperadas!

E ria.

Nesse dia, durante o interrogatório a que me submeteram, menti. Menti quando me perguntaram se eu suspeitava quem tinha afixado um papel na parede dentro da moldura vazia. Fiz-me surpreendido e pedi para ver o papel. Dizia assim:

“Mesmo quando o mundo cai  
e te parece sinceramente que tudo acabou  
e que já nada de novo pode acontecer sobre a face da terra  
não desistas de acreditar e de sorrir:  
com Ele há sempre mais vida,  
nada é o fim”

## APPENDIX B – The Script

## O QUADRO

UM MUSICAL DA PAIXÃO SEGUNDO O SR JOÃO  
O EMPREGADO MAIS NOVO DO MUSEU DA VILA

## CENA 1

Em cena uma mesa, uma cadeira e um homem de 26 anos sentado, vestido com uma farda. À espera. Nervoso. Abre-se uma porta e entra um policia com uma pasta na mão.

POLICIA

Isto não está famoso para o seu lado...

JOÃO

Pois...

POLICIA

(a olhar para a pasta): João Silva, 26 anos, trabalha no museu há três...

JOÃO

Isso.

POLICIA

E às quatro da manhã estava onde?

JOÃO

Em casa.

POLICIA

E estava alguém consigo?

JOÃO

Não. Moro sozinho.

POLICIA

Hmm...

JOÃO

Olhe, a Dra Pilar Matos garantiu-me que eu não ia ter problemas e honestamente não sei mesmo de nada que vos possa ajudar.

POLICIA

Pois mas a Dra Pilar não decide nada aqui... e quem diz o que ajuda ou deixa de ajudar somos nós. (pausa) Mas está nervoso porquê?

JOÃO

Não é nervoso... ou talvez seja... eu sei lá. A responsabilidade também era minha... mas eu não quero é arranjar problemas.

POLICIA

Hmm... Espere aqui. Convém que a minha colega também oiça o seu depoimento. (a sair) Eu venho já.

JOÃO

Mas já não há muito tempo...

POLICIA

Eu sei. (sai)

JOÃO

(Suspiro) (Passado algum tempo, para o público) Devem estar a achar que eu fiz alguma. Mas não é nada disso, a sério que não. Nem sequer fui eu que pedi para ter uma responsabilidade tão grande. Não é que não tenha ficado contente, até gostei de ter sido eu o escolhido. E gostei do trabalho... do quadro...

Não estava era à espera desta... E agora o que é que eu faço???

Calma.

Provavelmente só vos estou a baralhar!

A ver se vos conto do principio... e espero que acreditem em mim... espero mesmo... vocês e toda a gente!

Então:

O Museu da nossa aldeia é pequeno e não tem muito movimento. Ou, melhor, não tinha. De repente, com esta exposição mudou tudo. E nada voltou a ser como era. Nós não estávamos habituados a isto. Antes não se passava nada. De vez em quando um turista ou outro mas só mesmo de vez em quando. E, de repente, parece que o centro do mundo é aqui.

♪ O alvoroço começou logo com as montagens. Não nos deram tempo para nada! Chegou tudo para montar no dia antes. E foi de loucos. Em poucas horas tinha de ficar tudo pronto e impecável, melhor que nunca... Ninguém sabia

bem para que lado se havia de virar e a Dra Pilar ia gritando:

DRA PILAR

Mais rápido!

(#1:Amanhã é o grande dia)

CENA 2

A sala de um museu em plenas montagens de uma nova exposição. Vê-se toda a gente de um lado para o outro numa lufa-lufa. Entre eles, a directora do Museu, vários funcionários, seguranças e senhoras da limpeza. A directora do Museu, Dra Pilar, está especialmente nervosa. O João integra a cena como se sempre lá tivesse estado.

TODOS

Vamos lá, vamos lá!  
 Vamos lá, vamos lá!  
 Mais depressa, mais depressa!  
 Temos tanto pra fazer...  
 Temos tanto pra fazer...  
 Sempre a trabalhar, há que aguentar  
 Costas a doer, dedos a arder  
 E o trabalho é tanto que nem posso crer  
 O relógio nunca pára e  
 O tempo nunca vais poder vencer  
 O relógio nunca pára e  
 O tempo nunca vais poder vencer

JOÃO

Amanhã é o grande dia!  
 Eis aqui tanta obra de arte original,  
 Só que ninguém estava preparado  
 Nunca por cá vimos nada igual...  
 Tudo tem de estar organizado  
 Mas como será 'o tal' quadro  
 Que se mostra ao mundo  
 Amanhã?

MADALENA

Peça a peça, chega o grande dia!  
 Nunca vi, tanta obra de arte sem igual

MARTA

Para já nós somos os artistas:  
 Peças em caixotes de ar banal  
 Precisam de nós pra serem vistas

JOÃO

Vão sair artigos nas revistas

MADALENA

Eis a nossa terra a dar nas vistas!

JOÃO

Milhares de visitas estão previstas...

JOÃO, MARTA E MADALENA

A capital da arte, vai ser esta aldeia...  
Amanhã!

PEDRO

Quem é que levou o escadote daqui?

VERONICA

Eu é que não fui de certeza.

JOÃO

Há bocado também já me desapareceu um martelo.

MARTA

Mas a que horas vem o electricista?

DRA PILAR

Já cá deveria estar! Liguem para ele a ver o que se passa!

MADALENA

Dra Pilar, estão lá fora uns jornalistas para falar consigo. Podem entrar?

DRA PILAR

Eu vou lá.

TIAGO

(Para o João) Achas que vamos conseguir comer qualquer coisinha entretanto?

JOÃO

É melhor não contares muito com isso...

DRA PILAR

(A sair) Não se distraiam. Não há tempo!

TODOS

Vamos lá, vamos lá!  
Vamos lá, vamos lá!  
Mais depressa, mais depressa!  
Temos tanto pra fazer...

Temos tanto pra fazer...  
 Sempre a trabalhar, há que aguentar  
 Costas a doer, dedos a arder  
 E o trabalho é tanto que nem dá pra crer  
 O relógio nunca pára e  
 O tempo nunca vais poder vencer  
 O relógio nunca pára e  
 O tempo nunca vais poder vencer

DRA PILAR

(A entrar com uma jornalista) E esta é a sala das  
 arcadas onde vai ficar o quadro principal.

JORNALISTA

Ah perfeito! Muito bem. Só mais duas perguntinhas. A  
 segurança está garantida?

DRA PILAR

(Nervosa)eh... o plano de segurança do museu foi  
 reforçado e temos uma equipa especializada a  
 trabalhar...

JORNALISTA

Mas terá um museu de aldeia a capacidade para gerir uma  
 enchente de publico como a que está prevista?

DRA PILAR

Pois é um grande desafio... mas a nossa equipa vai estar  
 à altura.

JORNALISTA

Só mais uma coisa, posso fotografar?

DRA PILAR

Claro que sim. Pelo menos por enquanto. Esteja à  
 vontade, eu volto já.

Ai meu Deus, mas que ansiedade!...  
 Passo a passo, sinto as minhas pernas a tremer  
 Não estou a sonhar, isto é verdade,  
 Em todos os jornais vou aparecer

SIMÃO

Podemos mostrar nossa vaidade...

MADALENA

Para que o país a possa ver?

JOÃO

Deixem que vos diga sem maldade  
 'Emplastro' não é celebridade...

DRA PILAR

João.

JOÃO

(sobresaltado) Sim, senhora directora.

DRA PILAR

Vai ficar como vigilante desta sala durante a exposição.

JOÃO

(contente) A sério? Conte comigo, senhora directora, não se preocupe.

DRA PILAR

Eu sei que às vezes o seu dia-a-dia aqui no museu é um pouco monótono, mas quero que saiba que gostamos muito do seu trabalho.

JOÃO

Obrigado, senhora directora.

DRA PILAR

Mas João, muita atenção ao quadro principal. Não deixe que as pessoas se aproximem demasiado e esteja atento a qualquer movimento suspeito ou a qualquer pessoa que observe demasiado o modo como o quadro se fixa à parede.

JOÃO

Está bem, não se preocupe, senhora directora. Obrigado pela confiança!

DRA PILAR

De nada. Conto consigo.

TODOS

<p>A nossa terra          Não será mais igual          Saiu do anonimato          Para o bem, para o mal          Graças ao mecenato</p>
--

MADALENA

<p>E tudo por causa de uma herança...          Estou apreensiva com a mudança</p>
---

SIMÃO

<p>Vamos aumentar a segurança!</p>
------------------------------------

VERÓNICA

<p>Mais gente a sujar não me dá 'sperança...</p>
--

DRA PILAR

<p>(ao telefone) Está... lá?</p>
----------------------------------

Quando é que vai chegar... cá?  
 Tem de o entregar, já!  
 (Será que desligou?... ) Está?...  
 (Ah!...)Meu Deus, está tudo a atrasar!

MARIA

Tudo vai estar pronto, quanto antes  
 E que tal começarmos todos a acalmar?

VERONICA

Pensa nos milhares de visitantes  
 Que o chão encerado irão riscar

TIAGO

Críticos, artistas e mirones  
 Excursionistas e seus cicerones...

SIMÃO

Professores de arte e entendidos  
 Os comentadores mais conhecidos...

TODOS

Arte é mudança,  
 É beleza, é paixão.  
 Muda mentalidades  
 Ilumina a razão  
 Faz de aldeias cidades!

A Dra Pilar vai acompanhar a jornalista à saída. Tendo ela saído da sala, fazem uma breve pausa para comer. De uma caixa retiram pão e vinho que repartem entre todos. Tiago entra a correr com um jornal na mão.

TIAGO

Está aqui! Consegui!

Todos reagem positivamente. João rouba-lhe o jornal das mãos e começa a ler. À medida que ele lê vão todos seguindo e reagindo ao que ele diz.

JOÃO

(a ler) "Descoberta pode revolucionar história da  
 pintura europeia"

MARTA

Uh!

JOÃO

Diz aqui que foi tudo encontrado na cave de um palácio aqui ao pé. O dono morreu e o sobrinho dele descobriu a coleção. Vem aqui uma fotografia dele, olhem!

MADALENA

Nada mal!

MARTA

Eu vi-o no outro dia que cá veio. (a imitá-lo, a gozar)"  
Bom, sabe, o meu tio Segismundo era um homem muito reservado e nunca a deu a conhecer esta colecção... agora temos propostas de todos os grandes museus europeus"

Todos riem.

VERÓNICA

Mas, e mais?

JOÃO

Diz que ao inicio eles nem se aperceberam do valor da colecção... (a ler) "Quando as obras foram entregues a um atelier para serem limpas e avaliadas tudo mudou. E desde então críticos e comerciantes de arte aguardam ansiosamente para as poderem conhecer. É esperado um elevado número de visitantes e teme-se que um pequeno museu de provincia não consiga garantir as condições mínimas..."

TODOS

Buh!

JOÃO

(a ler) "O herdeiro receou e pensou cancelar a exposição, mas, após algumas insistências, decidiu mantê-la. Em vez de um mês, durará apenas três dias, de sexta a domingo, com apertadas medidas de segurança."

SIMÃO

Essa parte já sabemos! Passa lá à parte do quadro. Que quadro é que é afinal?

JOÃO

(a ler) "Destaca-se um Cristo na cruz do século XV".

TODOS

Um Cristo na cruz?!?!..

JOÃO

Calma! "A sua beleza é indescritível, apenas comparável às grandes obras primas da história da arte"

MARTA

Mas um Cristo na cruz?

TIAGO

João! Vem aí a Dra Pilar! Rápido!

Todos se levantam de sobresalto, arrumam tudo rapidamente e retomam o trabalho. Um deles anda com uma oliveira de uma lado para o outro sem saber onde a há de pousar.

TODOS

Amanhã, é o grande dia!  
Mas por fim, vai chegar o quadro principal  
Qual será, então, sua magia?  
Por que será ele tão especial?...

JOÃO

Hora a hora cresce a euforia...

MADALENA

Que o mundo da arte contagia!

MARTA

Sente-se o nervoso miudinho...

TIAGO

Todos querem dar o seu melhor.

VERÓNICA

(Deixa-me limpar esse cantinho!)

DRA PILAR

Tratem bem de tudo, ao pormenor! ...

TODOS

A exposição é uma beleza  
Vai ser um sucesso, com certeza  
Está prestes a chegar  
Esse grande momento!  
Dia 'D',  
Hora 'H',  
Já se vê,  
Vamos lá!  
Com rigor,  
Caprichar  
Em esplendor  
Terminar  
E amanhã cumprir o horário sem tirar...  
nem pôr, pra ninguém ter de esp'rar!

Entram na sala os dois seguranças com o quadro principal embalado. A acompanhá-los vem o herdeiro que olha à volta muito desconfiado. Todos param o que estão a fazer e ficam a olhar apreensivos.

HERDEIRO

(Para a Dra. Pilar) Vejo que ainda está tudo muito atrasado...

DRA PILAR

Pois... não... sabe... é pouco tempo...  
(querendo mudar de assunto) Esse vai directamente para a cave... Eu acompanho.

HERDEIRO

Volto cá amanhã de manhã para ver como está tudo.

DRA PILAR

Quando quiser, claro!

De uma forma desajeitada, Pedro tenta ir ajudar e magoa um dos seguranças numa orelha. O Herdeiro sai e o quadro é levado para a cave.

DRA PILAR

Vá, não parem o que estão a fazer, não temos tempo a perder!

TODOS

Vamos lá, vamos lá!
Vamos lá, vamos lá!
Mais depressa, mais depressa!
Temos tanto pra fazer...
Temos tanto pra fazer...
Sempre a trabalhar, há que aguentar
Costas a doer, dedos a arder
E o trabalho é tanto que nem dá pra crer
O relógio nunca pára e
O tempo nunca vais poder vencer
Mais depressa!
Temos tanto, tanto, tanto, tanto, tanto
Temos tanto, tanto, tanto, tanto, tanto
Pra fazer!

JOÃO

(para o público) Ficámos até muito tarde neste ritmo. E mesmo assim ficaram coisas por fazer na manhã seguinte. Mal dormimos. Mas estávamos tão entusiasmados com tudo! Até foi divertido!

Eu costumo passar dias inteiros na sala da joalheria, que, para ser franco, é uma grande seca... e por isso a experiência estava a ser bem empolgante!

Ainda por cima fui escolhido para ficar na sala

principal! Ia estar no centro de tudo!  
 No primeiro dia, eram cinco para as seis e eu já lá  
 estava, prontinho para trabalhar. Era preciso ajudar a  
 levar o quadro para o montar na sala. A Dra Pilar pediu-  
 me que eu fosse directamente à cave onde ele estava  
 guardado. Foi o que fiz.

### CENA 3

Na cave do museu.

#### JOÃO (CONT)

Fui o primeiro a chegar. E foi aí que o vi pela primeira  
 vez. O Cristo.  
 (a olhar para o quadro) (silencio)  
 Sim... era, de facto, muito bonito, mesmo para uma pessoa  
 que, como eu, não percebe nada de pintura. Parecia real.  
 Lembro-me de cada pormenor, e ainda mais agora que sei  
 que nunca o vou voltar a ver.  
 Estava de olhos abertos, ainda vivo e tinha o aspecto de  
 uma pessoa normal, não de um santo. Algo estranho fixou a  
 minha atenção no rosto. Depois de uns segundos percebi:  
 estava a sorrir! Era um sorriso discreto mas muito claro.  
 Não tinha nada a ver com os outros Cristos que eu já  
 tinha visto, que pareciam figuras dum outro mundo. Este  
 não, era alguém que nos apetecia compreender e ajudar.  
 Ainda por cima a cruz era muito baixa e os pés do Cristo  
 quase chegavam ao chão, o que fazia com que ficasse muito  
 próximo. ♪  
 Percebia-se que estava em grande sofrimento mas o que me  
 transmitia não era isso...

(#2:O Cristo Humano)

<p>Que sentimento é este,          que nem explicar eu sei?...          Por que é que eu me sentirei assim?          Talvez seja aquele sorriso          num profundo olhar          Que provoca um não sei quê em mim.</p> <p>Toda a obra de arte toca a emoção          Mas esta obra-prima conquista o coração</p> <p>E eis-me agora aqui,          sem saber o que pensar          Pois tudo aquilo que eu senti          não posso ignorar          Um Cristo à nossa altura,          em serena paz          E que ao sorrir assim          no horror da cruz          Acedeu em mim          uma amena luz...</p>
--

Um rosto sem tristeza,  
 que oculta a sua dor  
 E vence o sofrimento da paixão  
 Um Cristo tão humano  
 Que não pede compaixão  
 Estará no seu sorriso a redenção?

E na serenidade do estar de Jesus  
 Nós sentimos o convite para abraçar a cruz

Por isso eu estou aqui  
 Sem saber o que pensar  
 Pois tudo aquilo que eu senti  
 Não posso ignorar!

Um Cristo à nossa altura Em serena paz  
 E que ao sorrir assim no horror da cruz  
 Acendeu em mim  
 Uma amena ~~luz~~...

SIMÃO

(interrompendo) Bom dia!

JOÃO

Ah, Bom dia!

TIAGO

Bom dia!

SIMÃO

Vamos a isso então! Podes dar uma ajuda?

JOÃO

Claro!

SIMÃO

Optimo.

TIAGO

O quadro ainda é grande e há duas esquinas mais apertadas  
 em que vamos ter de ter muito cuidado.

SIMÃO

E as escadas?

TIAGO

Pois, mais essa! Se acontece alguma coisa ao quadro  
 estamos metidos em sarilhos.

JOÃO

Não vai acontecer nada.

SIMÃO

Vamos a isso então! Pega desse lado.

TIAGO

`Tá.

Viram que já há gente lá fora para entrar?

JOÃO

Isto hoje vai ser bonito!

CENA 4

Nos bastidores do museu.

(#3: Caminho)

Simão, Tiago e João transportam o quadro vagarosamente pelos bastidores e corredores do museu a caminho da sala das arcadas. Pelo caminho cruzam-se com alguns colegas atarefados que param para ver o quadro passar. Reagem de muitas formas diferentes. Um deles, comovido, benze-se. Pedro vai observando sempre a alguma distancia.

MARTA

Não era suposto estares a ajudar com o quadro?

PEDRO

Eu? Não, eu não. Estás a fazer confusão.

Num lance de escadas, um dos seguranças tropeça e o quadro quase cai.

JOÃO

Aiaiai!

SIMÃO

(irritado) Então??? Não vês onde pões os pés?!

TIAGO

Não vi o degrau. Desculpem lá!

JOÃO

Mais vale pararmos um bocadinho e já continuamos!

Passa Maria, que pára e olha fixamente o quadro.

SIMÃO

Vamos? Agora vou eu à frente. Ajuda aí!

Continuam o caminho até se cruzarem com Veronica.

VERONICA

Esperem só um instante! Tenho de limpar o quadro antes de ele seguir! Tenham paciência!

Veronica passa um pano de limpeza pelo quadro.

Prosseguem o caminho até que o quadro quase cai novamente. As mulheres assustam-se muito.

Já na sala das arcadas o quadro quase cai outra vez quando é colocado. Por fim, retiram-se os panos que o envolvem e é pregado no local. Depois de todos os precalços e vendo que já está tudo bem todos olham para o quadro e suspiram.

DRA PILAR

Tudo a postos? Há muita gente lá fora para entrar. Vamos abrir dentro de 2 minutos.

Todos saem e fica o João sozinho na sala das arcadas, novamente a sós com o quadro. Em silêncio.

**(#4: O Cristo Humano - reprise)**

JOÃO

E eis-me agora aqui,  
sem saber o que pensar  
Pois tudo aquilo que eu senti  
não posso ignorar  
Um Cristo à nossa altura,  
em serena paz  
E que ao sorrir assim  
no horror da cruz  
Acendeu em mim  
uma amena luz...

O que é esta luz  
Que o sorrir na cruz  
Acendeu em mim?  
Em mim...

## CENA 5

No museu, na sala das arcadas. João está no seu posto de vigia e começam a entrar os visitantes.

Ouve-se no altifalante do Museu (voz da Dra Pilar):

*"Estimados visitantes. Sejam muito bem-vindos. Pedimos o favor de não filmarem ou fotografarem as obras expostas. A nossa equipa está a disposição para esclarecer quaisquer dúvidas. Visite também a nossa loja à saída. Bom dia."*

**(#5:Os dias da Exposição)**

O ambiente geral é de entusiasmo com a exposição. Entre os populares, estão também alguns críticos de arte e alguns colunáveis.

JOÃO

Primeiro dia da exposição Que mostra peças de perfeição A obra de arte que querem ver E o Mundo inteiro anseia conhecer?
---

POPULAR 1

Ah, olha, isto deve ser muito antigo...

POPULAR 2

Tanta gente!

POPULAR 3

Já viste isto! Tão lindo!

TODOS

O impossível aconteceu E esta aldeia virou museu E fez a todos, em toda a parte Esquecer a crise e só falar de arte!
---

CRÍTICO 1

Hmm...

CRÍTICO 2

Hmm...

## CRÍTICO 1

Interessante.

## CRÍTICO 2

O retorno da luz é magnífico.

## CRÍTICO 1

É talvez a perseguição do traço como objectivo transcendente do ser dimensional repleto de uma conceituação peculiar de cor e forma com um resultado estético brilhante!

(silencio)

## CRÍTICO 2

Sem dúvida!

## CRÍTICOS

É obra-prima do Quattrocento  
Que perspectiva, que movimento,  
Que harmonia de luz e cor  
- A Renascença em todo o seu esplendor!

## COLUNÁVEL 1

Que máximo!

## COLUNÁVEL 2

E a menina viu aquele? Pra morrer!

## COLUNÁVEL 1

Não acha o museu um amor?

## COLUNÁVEL 2

Olhe aqui! Vimos um parecidíssimo o ano passado em Paris, lembra-se?

## COLUNÁVEL 2

Temos de dizer à tia Xázinha para vir ver, ela vai adorar, não acha?

## COLUNÁVEIS

Mas que vernissage especial  
Sem ser nada convencional  
Bom vinho e champanhe também...  
No que é cultural ficamos tão bem!

## POPULAR 3

Olha, Manel, está aqui... Coitadinho!

POPULAR 1

Coitadinho nada! Coitadinhos somos nós! Ele que desça e venha cá abaixo pôr ordem nos políticos!

POPULAR 2

Mas ele `tá a rir?!

POPULAR 1

Ah, pois `tá!

POPULARES

Olha prá tela e vê se não vês  
 (Que) O autor só pode ser português  
 Pois ser capaz de sorrir na cruz  
 Só mesmo nós e o Senhor Jesus

CENA 6

No museu, na sala das arcadas. Entra um grupo de jovens acompanhado pelo professor.

PROFESSOR

Ah! Está aqui! Era isto mesmo que vos queria mostrar. (muito chato) Este quadro, para além do seu valor artístico, serve bem para ilustrar os métodos bárbaros que eram usados na antiguidade. Atenção Rui! Não te distraias!

ALUNO 1

Desculpe professor!

PROFESSOR

Atenção, isto é importante! Aqui, o método é a cruz, a morte por crucifixão. Mas a pena de morte não é uma coisa do passado. Ainda hoje, em países capitalistas e imperialistas, existe a cadeira eléctrica.

ALUNO 1

Estás a ver Luísa? (metendo-se com uma rapariga de olhos pintados com uma grande cruz dourada ao peito) se Jesus fosse americano tu andavas com uma cadeira eléctrica ao pescoço!!

Todos riem.

PROFESSOR

Vá, comportem-se. Não temos o dia todo. (com os alunos todos distraídos) Como eu dizia, no império romano usava-se a crucifixão. Certamente já viram muitas representações da crucifixão de Jesus feitas pela Igreja católica! Mas, se repararem bem, esta representação tem

algumas diferenças importantes em relação às tradicionais. A primeira diferença está nos pregos. Como podem ver, não estão cravados nas mãos mas nos pulsos do condenado. A segunda é a cruz, que não tem a forma de cruz mas de um "T". Investigações recentes confirmam estes dados. Mas o que é mais intrigante é que esta pintura foi pintada no século XV e no século XV ainda não se sabia isso.

Estão a prestar atenção?

ALUNOS

Sim professor!

PROFESSOR

Para além disso podemos ver nesta pintura os outros elementos tradicionais, como as feridas das 39 chicotadas da flagelação, uma forma de tortura usada pelos romanos.

LUISA

Ai que horror, professor! Coitado! Por que é que os romanos o quiseram matar? Que mal fez ele?

JOÃO

Quem o queria mesmo matar eram os judeus mas não podiam. O romanos detinham o poder de atribuir a pena capital. Por isso os judeus levaram Jesus ao governador romano e convenceram-no a mandá-lo matar.

LUISA

Sim, mas por que é que os judeus o queriam matar?

PROFESSOR

Segundo os evangelhos, a razão, no fim de contas, era Jesus dizer-se filho de Deus.

LUISA

E Jesus era filho de Deus?

PROFESSOR

O que é que tu achas?

Vamos até à próxima sala então.

Uma das raparigas do grupo fica discretamente para trás. Quando a turma sai, ela olha a imagem fixamente, sem pestanejar. Chega uma colega.

AMIGA

Anda, Ana! O professor diz que não continua sem todos e eu não vejo a hora de acabar isto. Que seca! Andas tão estranha, tu! Relaxa.

ANA

Espera, só quero ver mais uma coisa.

## AMIGA

Esquece, vamos mas é despachar isto!

A amiga não a deixa e arrasta-a para junto do grupo, até à outra sala.

João "quebra" a cena saindo do posto e avançando até à boca de cena. Atrás dele "desfaz-se" a cena.

## JOÃO

(para o público) Chamou-me logo a atenção aquela rapariga. Era muito bonita mas tinha um ar tão triste ao mesmo tempo.

Vieram mais quatro escolas nesse dia. Já para não falar nos artistas, mais críticos, reformados, gente, gente e mais gente! Até cheguei a pedir que destacassem outro vigilante para a sala, mas não quiseram. Estavam mais preocupados com a segurança do museu de noite e por isso no fim do dia o quadro foi para a sala blindada da cave outra vez. Ficava trancado, filmado e com um segurança sempre de vigia. Ainda me assustei com a ideia de andar a carregá-lo para baixo e para cima, mas para a cave ia só mesmo a tela o que facilitava um pouco as coisas.

Bem, já estou a divagar. Vou continuar a contar-vos tudo. No dia seguinte, a enchente foi ainda maior! Era fim-de-semana e a exposição já tinha saído nos jornais todos. E eu lá estava, outra vez, no meu posto. Era curioso observar as pessoas. Não havia duas reações iguais!

## CENA 7

Na sala das arcadas.

Ouve-se no altifalante do Museu:

*"Estimados visitantes. Sejam muito bem-vindos. Pedimos o favor de não filmarem ou fotografarem as obras expostas. A nossa equipa está a disposição para esclarecer quaisquer dúvidas. Visite também a nossa loja à saída. Bom dia."*

**(#5:Os dias da exposição)**

O ambiente geral é de entusiasmo com a exposição. Entre os populares, alguns colunáveis.

TODOS

<p>Segundo dia da exposição          Que mostra peças de perfeição          A obra de arte que queremos ver          E o Mundo inteiro anseia conhecer?</p>
---

COLUNÁVEL 3

Tá cá toda a gente!

COLUNÁVEL 5

Gentinha a mais para o meu gosto. Podiam ter feito uma coisa mais restrita. É que estas pessoas nem percebem nada de arte!

COLUNÁVEL 4

Não seja assim, querida, vá lá!

COLUNÁVEIS

<p>Mais um evento, como convém          (Aparecer fica sempre bem...)          Estar presente é nossa missão          Pra dar mais classe a qualquer exposição</p>
--

CRÍTICO 3

Brilhante!

CRÍTICO 4

Magnifico!

CRÍTICO 5

Que força!

CRÍTICO 3

Que génio!

CRITICOS

<p>Tem um claro-escuro genial          Grande rigor dimensional          Obra para o Mundo espantar          Que os melhores museus irão cobiçar!</p>
---

POPULAR 4

É grande, hã?!

POPULAR 5

Ah pois! Isto no antigamente era assim tudo à grande, qué que julgas!

## POPULAR 6

E olha que coisa tão estranha!

## POPULAR 4

Pois é! Esquisito...

## POPULARES

<p>Os pés de Cristo estão rente ao chão          E Ele nem parece estar na Paixão          Não olha o céu, com expressão de dor,          Como nas pagelas do senhor prior</p>
--

No meio da confusão entra a Ana.

## TODOS (EM CANONE, POR GRUPOS)

<p>Segundo dia da exposição          Que mostra peças de perfeição          A obra de arte que queremos ver          E o mundo inteiro anseia conhecer?</p>
---

## TODOS (EM CONTRAPONTO)

## POPULARES

## CRITICOS E COLUNÁVEIS

<p>O impossível aconteceu          E uma aldeia virou museu          E fez a todos, em toda a parte          Esquecer a crise e só falar de arte!</p>	<p>Mas que vernissage especial          Sem ser nada convencional          Obra para o Mundo espantar          Que os melhores museus irão cobiçar!</p>
---	---

## TODOS (EM CANONE, POR GRUPOS)

<p>O impossível aconteceu!</p>
--------------------------------

## CENA 8

Na sala das arcadas. O tempo vai passando e Ana vai ficando. Ora sentada, ora de pé, ora no chão, etc. Algumas vezes vai até junto da pintura. Intrigada. Parece que quer descobrir algo no rosto de Cristo. Disfarça e finge que vê outros quadros também. Não quer dar nas vistas. Chega mesmo a sair da sala mas regressa. Em determinado momento vê que João a observa.

## ANA

Bom dia.

## JOÃO

Bom dia. É bonito, não é?

ANA

Sim, é especial.  
Sabe se há postais deste quadro à venda na loja do museu?

JOÃO

(com pena) Acho que não...

ANA

(pensativa) Ah...

CENA 9

Entram também na sala dos arcos duas senhoras mais velhas de roxo e cinzento.

DONA SAFIRA

Pobrezito!

DONA PRISCILA

Nunca ninguém sofreu tanto como ele, e tudo isto para nos salvar.

DONA SAFIRA

Para nos salvar!

DONA PRISCILA

É verdade. (silêncio) Sabes quem é que morreu?

DONA SAFIRA

Quem?

DONA PRISCILA

Foi o marido da D<sup>a</sup> Helena, coitado.

DONA SAFIRA

Não me digas!

DONA PRISCILA

Uma coisa má...

DONA SAFIRA

Coitado!

DONA PRISCILA

Mas sofreu tanto que foi direito para o céu!

DONA SAFIRA

Certamente!

DONA PRISCILA

E ela, coitada, também está a sofrer tanto!

DONA SAFIRA

Logo ela que já era tão santa!

DONA PRISCILA

Pois, aquela filha dela é que enfim. Sabes a última?

DONA SAFIRA

Já sei! Uma vergonha!

DONA PRISCILA

Já não há espírito de sacrifício neste mundo!

ANA

(interrompendo a conversa) Desculpem. Quando uma pessoa sofre muito vai para o céu, é isso?

DONA SAFIRA

Sim, claro.

DONA PRISCILA

Sim, não penses que se entra no céu às gargalhadas!

DONA SAFIRA

Olha, por exemplo, Jesus salvou-nos porque sofreu muito! É só olhar para este quadro.

ANA

Ah! ... (triste)

(olhando de novo para a tela) Está a sofrer mas também está a sorrir. Eu pensei que o segredo estava no sorriso.

DONA PRISCILA

Não, não!

ANA

Mas como é que alguém pode sorrir quando está a sofrer?

Entra um homem de meia-idade com cara de bom. O padre da paróquia.

DONA SAFIRA

Ah! Ora viva! Senhor Padre! Que gosto encontrá-lo aqui! Viemos à exposição, como nos recomendou.

PADRE AVELINO

Viva! Então...

DONA SAFIRA

(interrompendo) É mesmo bonita esta pintura, não é, senhor padre?

PADRE AVELINO

É mesmo. Sabem,...

DONA SAFIRA

(interrompendo) Olhe, veio mesmo na altura certa. Estávamos a falar aqui com esta rapariga sobre como é que Jesus nos salva. Eu estava a explicar-lhe que é o seu

enorme sofrimento.

DONA PRISCILA

Ela pensava que era o sorriso, imagine! Esta juventude, senhor padre!

PADRE AVELINO

(para a rapariga) Olá, sou o padre Avelino. Como é que te chamas?

ANA

Ana.

PADRE AVELINO

Ana, tens toda a razão. É o sorriso. Desculpem, minhas senhoras.

DONA SAFIRA E DONA PRISCILA

(espantadas) O sorriso?!?

DONA SAFIRA

Mas então o sofrimento, não conta paranada?

PADRE AVELINO

A única coisa que salva é o amor . E o sorriso mostra como conseguiu amar, mesmo no sofrimento.

DONA SAFIRA

Mas foi porque sofreu por nós!

PADRE AVELINO

O sofrimento, por si só, não leva a lado nenhum. Se o sofrimento salvasse, devíamos acabar já com a sopa dos pobres, o centro de dia e por aí fora! Devíamos deixar a sofrer quem está a sofrer!

ANA

Mas quando uma pessoa sofre muito não vai logo direita para o céu?

PADRE AVELINO

Que disparate! Assim íamos todos tentar ser infelizes! O que leva ao céu é o amor, não o é sofrimento.

DONA SAFIRA

Hmm...

DONA SAFIRA

Adiante... Senhor padre, não quer vir tomar um chá na cafetaria do museu? Iamos para lá agora mesmo.

PADRE AVELINO

Claro. Vão andando que eu já lá vou ter. Vou só acabar a conversa com a Ana e já vos apanho.

DONA SAFIRA E DONA PRISCILA

Até já.

As senhoras despedem-se contrariadas. O padre fica sozinho com a rapariga.

## CENA 10

PADRE AVELINO

Desculpa se me estou a intrometer, mas o que é que leva uma miúda da tua idade a conversar com duas avós acerca do modo como Cristo nos salva?

ANA

Não é Cristo, desculpe a franqueza. É o quadro. Aliás, sim, é o Cristo deste quadro.

PADRE AVELINO

Interessas-te por pintura, é isso?

ANA

Não, não percebo nada de pintura...

PADRE AVELINO

Então?

ANA

É que a cara dele é igual à cara de uma pessoa que eu conheço. Ou melhor: que conheci. É impressionante!

PADRE AVELINO

Sim, e...?

ANA

E é igual! Quer ver? (tira do bolso uma fotografia e entrega ao padre) Se lhe tirar as barbas fica igual.

PADRE AVELINO

Sim, são parecidos. Os dois têm um nariz, dois olhos e o tronco nu. E são loiros... excepto Jesus que é moreno! E estão a sorrir... excepto o teu namorado... desculpa, o teu amigo.

ANA

Tem razão. Era meu namorado, na altura. Agora, nem meu amigo... (comove-se)

PADRE AVELINO

Calma, miúda.

ANA

Eu adorava-o, sabe?

PADRE AVELINO

E depois? Aconteceu-lhe alguma coisa? Morreu?

ANA

Não...

## (#6:Amor de perdição)

ANA

A minha vida era um filme a preto e branco  
Que ganhou cor no dia em que eu o conheci  
O seu olhar deu-me à vida um outro encanto E fez-me ver o  
que eu não vira até aí  
E foi assim que aquele sorriso me mostrou o céu  
e me fez perceber: Era a minha razão de viver!

Até que o dia chegou em que ele me fitou  
E o meu sonho tornou real  
Meu coração palpitou quando ele me abraçou Num calor de  
ternura tal  
Que fez do instante infinito e o feio bonito  
E fez perder a razão  
Como diz Camilo: Amor de Perdição!...

Cada manhã era acordar no paraíso  
Eterno agora impossível de acabar  
E o nosso olhar tinha sempre aquele sorriso  
Que inunda a alma numa história de encantar  
E agora eu sei que o éden afinal é  
Mesmo aqui - eu com ele e ele em mim  
Pois amor que é amor é assim!

Ele era a luz do meu sol, a razão do meu ser,  
E a lua da minha maré  
Era o azul do meu céu, minha força de crer E o dogma da  
minha fé.  
E apregoámos ao vento que tal sentimento Jamais iria  
acabar.  
Veja lá que até... falámos em casar!

Só que depois o seu olhar ficou diferente E o meu mundo  
começou a desabar  
E certa noite, olhou-me e disse de repente Que a nossa  
história ia ter de terminar... Ele decidiu a nossa  
sinfonia interromper "Porquê?", perguntei eu  
Ele olhou-me mas... não respondeu.

Eu dei-lhe tudo de mim, sem gerir ou contar  
Sem registo de deve e haver  
E quero tudo guardar e poder recordar  
Nada nele eu vou querer esquecer  
E respeitei sua vontade mesmo sem entender Mas não parei  
de sofrer

E fiquei assim...  
Um jardim sem sol  
Ou um mar sem sal  
Sou manhã sem luz  
Conto sem final  
Sou canção sem tom  
Um tanger sem som  
Sou um eu sem mim

<p>E um estar sem ser E pensei: Meu Deus... Morri sem o saber!</p>
--

(Acaba a chorar)

ANA

Morri...

E tenho de vê-lo a toda a hora... com outra... a ir aos sítios onde nós íamos, a fazer as coisas que só nós fazíamos... tudo o que eu achava que era só nosso. Desculpe eu estar a desabafar consigo. Nem sei como é que estou a falar sobre isto. E nem sei como é que estou a falar com um padre... Não leve a mal. Nunca tinha falado disto com ninguém e já foi quase há um ano. Desculpe estar a chateá-lo mas estou tão perdida que...

PADRE AVELINO

Calma.

ANA

E vim parar aqui... não sei se é o quadro... não me apetece sair daqui. Não sei se é por me fazer lembrar de tudo ou por sentir que Jesus também foi abandonado. Não sei...

PADRE AVELINO

Fala com ele, vai compreender-te melhor que ninguém.

ANA

Com ele...?

PADRE AVELINO

Com este Jesus à tua frente.

ANA

Mas foi isso que eu fiz a manhã toda! Pareço parva! Até já escrevi uma carta de dez páginas a uma pessoa de um quadro! Mas dá-me tanta paz o sorriso dele. É como... como...

PADRE AVELINO

Como uma porta aberta num beco sem saída, é?

ANA

Sim, talvez seja isso. É como se me dissesse: "não fiques presa ao passado".

PADRE AVELINO

Pois, o passado já passou.

ANA

Passou e não passou. Parece que vou viver o resto da vida a chorar.

PADRE AVELINO

E não acreditas que vais viver outras coisas? Coisas

novas e inesperadas?

ANA

Sinto que não. Sinceramente sinto que não pode acontecer nada de novo. Nada tão bom como o que tive... é o que sinto.

PADRE AVELINO

Fala com ele, que te pode ajudar mais do que eu. Pede-lhe que te explique como consegue sorrir...

(#7: Sorri)

PADRE AVELINO

<p>Olha pr'aquele sorriso          Ele diz-te o que é preciso          Quem mais dará esta paz que Ele nos dá?          Mantém tu essa esperança acesa,          Essa feliz certeza          Que o amanhã está aqui... pra ti!</p>
--

ANA

<p>Quando nos dói a alma          Só um sorriso a acalma,          Mão que conduz num caminho sem luz          Pois sorrir é beijar a esperança,          Musa da confiança,          Que alenta a alma e que me diz:          Vou ser feliz!</p>
---

PADRE AVELINO E ANA

<p>Pois sorrir é beijar a esperança,          Musa da confiança,          Que alenta a alma e que me diz:          Vais ser feliz!</p>
--

PADRE AVELINO

Tenho de ir, Ana. Tenho duas avós e um chá à minha espera. Fala com ele...

CENA 11

Ana continua na sala. E vai ficando. Ora sentada, ora de pé, ora no chão,...

CENA 12

No museu, na sala das arcadas. Já não há visitantes, só a rapariga.

JOÃO

(para a Ana) Menina, desculpe... fechamos daqui a cinco minutos.

ANA

Posso ficar mesmo até ao fim?

JOÃO

Sim, claro.

Ana e João estão sozinhos na Sala das Arcadas.

Ana está sentada a escrever. Todo o elenco começa a entrar e a cantar a olhar para ela. Não são personagens mas sim presenças. Começa só um a cantar e vão-se juntando um a um.

**(#8:O mar da tua paz)**

TODOS

<p>Quando o céu se tornar          Escuro como breu          Não temas a fúria do mar</p> <p>Solta as velas de ser          Não há que temer          Segue a rota que a alma escolher (te der)</p> <p>A Fé há-de dar          Bonança ao teu mar          E a Esperança ao teu viver</p> <p>Segue o Farol,          caminho de Luz          Rumo ao mar da tua paz          E só jamais estarás!</p>
---

CENA 13

Ouve-se um grito (da Dra Pilar) e começa a música.

De madrugada à porta do museu.

**(#9:Roubo!)**

POLICIA 2

<p>Ocorrência comprovada          Não toquem em mais nada          Não contaminem o local!</p>
--

POLICIA 1

<p>Um auto levantado          E já comunicado          Ao comandante distrital.</p>
---

SIMÃO

Pel' alma da minha mãe...  
 Não entrou cá ninguém!  
 Eu não adormeci  
 E não saí daqui!

FUNCIONÁRIOS

Terão usado gás?  
 Coitado do rapaz...

TODOS

Que aconteceu  
 Neste museu?

Roubo! Roubo!  
 Fomos assal-  
 tados. Roubo!  
 E bem enga-  
 nados. Logro!  
 Fomos humi-  
 lhados, todos!  
 Esta noite!...  
 Roubo! Roubo!  
 Vai ser desven-  
 dado o logro.  
 Tem de estar fil-  
 mado o roubo!  
 Fomos defrau-  
 dados, todos  
 Esta noite!...

Entra o João, atrasado.

TIAGO

João! Onde é que estavas?  
 JOÃO

Atrasei-me um bocadinho mas... (olhando para o alvoroço)O  
 que é que se passa???

MADALENA

Roubaram o quadro do Cristo!!!  
 JOÃO

O quê???? Mas não o levaram ontem para a cave?  
 MARTA

Levaram... mas, mas, mas, mas... desapareceu!  
 DRA. PILAR

Ligue prá seguradora  
 Diga que a directora

Precisa que eles venham... cá!

HERDEIRO

Isto é imperdoável  
Onde está a responsável?  
Quero falar com ela já!

MARTA

*O alarme não tocou  
Quando o assaltante entrou!*

TIAGO

*No vídeo vê-se bem  
Que não entrou ninguém!*

HERDEIRO

*Se ninguém o roubou  
Será que levitou?!*

JOÃO

*Eis a questão  
Sem solução!*

TODOS

*Que vergonha  
Pró museu!*

*Roubo! Roubo!  
Vai ser desvendado  
O logro!  
Tem de estar filmado  
O roubo!  
Fomos defraudados,  
Todos!  
Esta noite!...  
Roubo, roubo!  
Nada foi forçado,  
Roubo!  
Nada foi levado,  
Logro!  
Somente o Quadro,  
Roubo!  
Esta noite!...  
Esta noite!...*

JOÃO

Que estranho, como é que se rouba um quadro sem fazer barulho, com aquela moldura tão pesada e tudo?

MADALENA

Não, a moldura nunca chegou a ir para a cave. Para a cave levaram só a tela.

JOÃO

Claro, já nem me estava a lembrar!

TIAGO

A moldura está exactamente no sítio onde estava.  
 FUNCIONÁRIOS

*Com tão grande espólio no museu  
 Para roubar!  
 Só o Cristo desapareceu  
 É de estranhar...*

TODOS

*Que aconteceu na cave?  
 É essa a grande chave  
 Para a polícia deslindar  
 O crime!  
 E se a obra roubada  
 Estava a ser vigiada  
 Como é que foi tirada  
 De lá?!...  
 Roubo! Roubo!  
 Crime encomendado.  
 Roubo!  
 Bem premeditado,  
 Todo!  
 Sem nada arrombado  
 Logro!  
 Esta noite!...*

DRA PILAR

João!

JOÃO

(aflito) Sim, senhora directora.  
 DRA PILAR

Querem interroga-lo já a seguir.  
 JOÃO

(ainda mais aflito) Sim, senhora directora.  
 DRA PILAR

Não se preocupe que este roubo não tem nada a ver com o  
 seu trabalho.

MADALENA

Não há pistas do intruso

TIAGO

Tudo isto é tão confuso

FUNCIONÁRIOS

Onde estará a solução?

POLICIA 1

Os interrogatórios

## POLICIA 2

Não são contraditórios

POLICIAS

Mas coerentes também não!

VERONICA

*Na aldeia nunca houve um ladrão!*

JOÃO

De pensar que sou suspeito  
Até me dói o peito!...

MADALENA

Só tens de responder,  
Não há nada a temer.

TIAGO

Convém é despachar  
Qu' eu quero ir descansar...

MARTA + CORO

Que aconteceu [cânone]

TODOS

Neste museu

HOMENS

*Aqui nada mais será igual*

MULHERES

*(Que grande ardil!)*

HOMENS

*Está lançada a suspeição geral*

MULHERES

*(Que acção tão vil!)*

TODOS

*Que aconteceu na cave?  
É essa a grande chave  
Para a polícia deslindar  
O crime!  
E se a obra roubada  
Estava (a ser) vigiada  
Como é que foi  
Como é que foi  
Como é que foi  
Como é que foi tirada  
De lá?!...  
Roubo, roubo!  
Vai ser desvendado  
O logro!*

Triste... fado.  
 Grande roubo!  
 Nosso... quadro  
 Foi furtado  
 Esta noite!...  
 Roubo! Roubo!  
 Fomos assaltados...  
 Logro!  
 Onde está o Quadro?  
 Roubo!  
 Fomos enganados,  
 Todos  
 No museu!  
 No museu!

## CENA 14

De regresso ao interrogatório (cont).

POLICIA 1

Pois, tá visto que não podia ter sido o Sr!

JOÃO

Claro que não! Mas também não faço ideia de quem... É tudo tão misterioso!

POLICIA 2

Não se lembra de ninguém suspeito?

JOÃO

Não, não me lembro de ver ninguém suspeito, mas também foi tanta gente que eu sei lá.

POLICIA 1

E alguém que tivesse demonstrado um interesse maior no quadro?

JOÃO

Não... quer dizer, muitas pessoas observavam muito o quadro, afinal, pelo que eu percebi, o contrário seria como ir ver a Mona Lisa e não olhar bem para o quadro. Mas é difícil para mim estar a destacar alguma pessoa. Houve uma rapariga, por exemplo. Deu para perceber que gostou muito do quadro. Veio cá os dois dias!

POLICIA 2

Então hoje quando ela voltar indica-nos quem é e falamos com ela.

JOÃO

Ah... mas ela não deve cá vir hoje de certeza. Acho que não.

POLICIA 1

Ok. Bom, o Museu vai abrir em poucos minutos por isso vamos deixá-lo ir. Mas provavelmente ainda vai ter de prestar mais depoimentos no futuro.

JOÃO

Posso ir então?

POLICIA 2

Faça favor.

JOÃO

(avançando até à boca de cena) Eu sei que menti... tenho a certeza que ela vai voltar hoje. Mas coitada, afeiçoou-se tanto ao quadro que acho que hoje vai ter um desgosto. Escusa de ainda ficar nervosa com 2 policias a fazerem perguntas por cima. É tão nova e já tem um ar tão triste... deixem lá estar a rapariga coitadita! Bom, vou mas é trabalhar! Se quiserem venham!... Vai ser um bocado estranho sem o quadro...

CENA 15

No museu, na sala das arcadas. A exposição é retomada num ambiente estranho.

Ouve-se no altifalante do Museu:

*"Estimados visitantes. Sejam muito bem-vindos. Não procurem entre os quadros o de Cristo. Desapareceu. Pedimos ainda o favor de não filmarem ou fotografarem as obras expostas. A nossa equipa está a disposição para esclarecer quaisquer dúvidas. Visite também a nossa loja à saída. Bom dia."*

**(#10:Os dias da exposição)**

O ambiente geral é estranho.

TODOS

<p>Terceiro dia da exposição          Que mostra peças de perfeição          A obra de arte que queremos ver          E o Mundo inteiro anseia conhecer?</p>
--

CRITICO 6

Uma tragédia!

## CRITICO 7

O mundo da arte está hoje de luto!

## CRITICO 8

Mas, mas,.. e que registos foram feitos antes do delicto?? O que se conseguiu estudar?! Quase nada certamente...

## CRITICOS

Pintura a óleo de um grande artista Ilustre mestre naturalista Talvez flamengo ou catalão Italiano ou, quiçá, alemão
---

## POPULAR 7

É incrível, realmente...

## POPULAR 8

Isto roubam tudo hoje em dia... é a crise sabes!?

## POPULAR 9

Este país... assim não vamos a lado nenhum. Já viste? E pagámos o mesmo pelo bilhete. E não está cá... francamente...

## POPULARES

Ó Nosso Senhor Jesus Cristo Vinde cá abaixo ver isto!... Mas que quadro tão infeliz Consegue negar o que a Bíblia diz
--

## COLUNÁVEL 6

Qu'horror!

## COLUNÁVEL 7

Que vergonha, já viu?!

## COLUNÁVEIS

Um espólio destes aqui está mal Diz quem o viu que não tem igual... Há sítios próprios pra peças tais Lisboa, Sintra (Porto)... ou até Cascais!
--

## CENA 16

A exposição continua. Ana entra de forma apressada. A sua reacção é surpreendente. Primeiro fica parada diante do quadro, de boca aberta, como quem está a pensar centenas de pensamentos ao mesmo tempo.

ANA

Ah!

(desata a rir às gargalhadas, com o riso mais feliz do mundo, dá voltas e quase dança enquanto ri.)  
Podem acontecer coisas novas e inesperadas! Afinal podem acontecer coisas novas e inesperadas!

(#9:Para lá do olhar)

Enquanto canta vai obrigar todo o museu a animar e a mudar de atitude.

ANA

*Algo em mim está diferente  
O que é que em mim mudou?  
Certezas vãs de ser  
Alguém que afinal não sou...  
Bastou ver aquele sorriso  
Bastou ver aquele olhar  
Bastou um terceiro dia  
Pra tudo em mim mudar!*

*Crer é poder  
Só tens de acreditar  
Que' em cada fim  
Há sempre um recomeçar  
Aprende a ver  
Pra lá do que é olhar  
Há tanto a desvendar!...*

*O que é o impossível?  
Quem o impõe à razão?  
Eu decidi escutar  
A sábia voz do coração  
E até nas linhas tortas  
Que a vida oferecer  
Vais poder ler sorrisos  
Que fazem renascer!*

*Crer é poder  
Só tens de acreditar  
Porque viver É  
sempre um recomeçar  
Aprende a ver  
Pra lá do que é olhar  
Há tanto a desvendar!...*

*Sem desistir  
Vive a vida, sem desistir*

*E mesmo quando tudo parece estar a ruir  
Ou se segues  
Num túnel sem luz  
E no fim só vês a cruz  
Acredita! Que viver assim*

*Não te convém...  
Vê mais além!*

*Mas querer viver sem dor  
É erro, é 'sperança vã  
Tens de enfrentar a noite  
Para desfrutares de uma manhã!  
E ao raiar do dia  
Não há que duvidar  
Sorri! Confia! Para então poderes voar!*

*Se crer é poder  
Só tens de confiar  
Aprende a ver  
Pra lá do que é olhar  
E o inesperado surgirá*

*E tudo é claro, e fez-se luz  
Num simples quadro de Jesus  
E no sorriso dele em mim!  
Em mim!*

*(Ahhh!)*

Blackout

CENA 17

JOÃO

Nunca vim a saber o que aconteceu ao quadro. Certo é que ninguém o levou, ninuém o roubou... simplesmente desapareceu...

Conto-vos só o que vi e ouvi. O que testemunhei. E conto a verdade.

Há ainda outras coisas que aconteceram no museu naquele tempo. Se as contasse uma por uma não teríamos tempo. Na aldeia as nossas vidas voltaram à normalidade depois da exposição.

Mas para mim nada voltou a ser como era.

O quadro acendeu em mim uma luz.

E a luz permaneceu.

**(#10:Está pra vir)**

*Se um sonho te deixou  
Fica em paz, deixa-o ir  
Põe-te em pé que o melhor  
Está pra vir  
Está pra vir*

*Tenta ver  
Mais além*

*Do que possas sentir  
Não estás só  
E o melhor  
Está pra vir  
Está pra vir*

*No guião do teu viver  
Faz a história acontecer  
E aprende a conquistar  
O que a Vida te quer dar*

*Faz do instante banal  
Uma cena genial  
Sê fiel  
ao papel  
que o melhor  
Está pra vir  
Ah...*

*Está pra vir  
Está pra vir  
Se o teu crer  
Esmurecer  
E pensares desistir  
Acredita que o melhor  
Está pra vir  
Está pra vir  
No guião do teu viver  
Faz a história acontecer  
E aprende a conquistar  
O que a Vida te quer dar*

*Faz do instante (faz do instante) banal (banal)  
Uma cena genial  
Sê fiel  
Ao papel  
Que o melhor  
Está pra vir  
Está pra vir!!*

## APPENDIX C – The Music

## List of songs with credits

- 1. Amanhã é o grande dia**  
Original Song: Racing with the clock (Richard Adler and Jerry Ross);  
Putting it together (Stephen Sondheim)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 2. O Cristo Humano**  
Original Song: Electricity (Lee Hall and Elton John)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 3. Os Dias da Exposição**  
Original Song: Another Op'nin, Another Show (Cole Porter)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 4. Amor de Perdição**  
Original Song: Stars and the moon (Jason Robert Brown)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 5. Sorri**  
Original song: Smile (Charles Chaplin)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 6. O Mar da Tua Paz**  
Original Song: You'll Never Walk Alone (Richard Rodgers, Oscar Hammerstein II)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 7. Roubo!**  
Original Song: Murder, Murder (Frank Wildhorn, Leslie Bricusse)  
Lyrics: Paulo Espirito Santo
- 8. Para lá do Olhar**  
Original Song: Defying Gravity (Stephen Shwartz)  
Lyrics: Paulo Espírito Santo
- 9. Está pra Vir**  
Original Song: Find your Grail (John du Prez, Eric Idle)  
Lyrics: Nuno Tovar de Lemos, sj

## Sheetmusic – Final Score


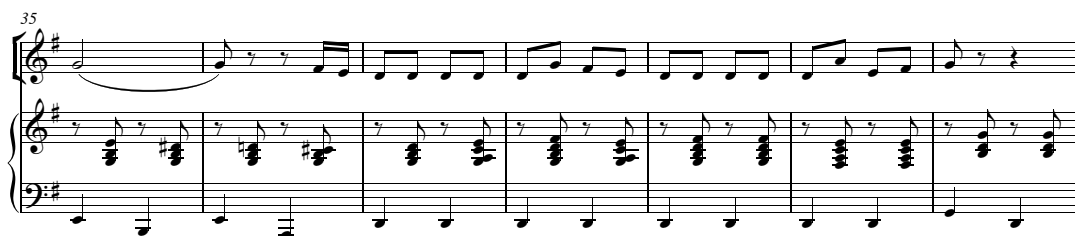
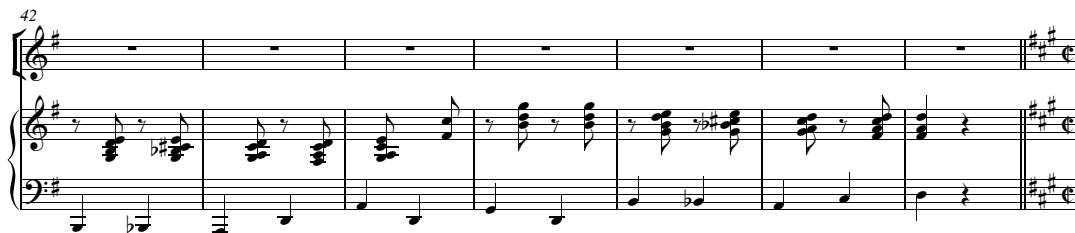
Contralto  
Piano

## Racing with the clock/Putting it together



"O alvoroço começou logo com as montagens."



2

Contralto, Piano

49 **B** **C**

56

64

72

80

87

93

99 **D** INSTRUMENTAL

105

111

117 **E**

128

4

Contralto, Piano

138

146

153 **F**

"Claro que sim. Pelo menos por enquanto.  
Esteja à vontade, eu volto já."

161

169

175

Contralto, Piano

5

181 **G** REPETE 4X

"A sério? Conte comigo, senhora directora, não se preocupe." "- Eu sei que às vezes (...)" "Obrigado pela confiança! - De nada. Conto consigo."

186

193

200 **H**

207

214 **I**

V.S.

6

Contralto, Piano

222

230

J

238

245

251

257

K

## Contralto, Piano

7

265

269 **L** OPEN

"um cristo na cruz."

277

"um cristo na cruz." "João! Vem aí a Dra Pilar! Rápido!"

283

291

298

v.s.

8

Contralto, Piano

305

310

315 **M**

323

331

335

Contralto, Piano

9

340 **N**

Musical score for measures 340-349. The vocal line (Contralto) is mostly silent, with a few notes at the end. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, with some chordal textures.

350

Musical score for measures 350-358. The vocal line (Contralto) has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

359 **O**

Musical score for measures 359-368. The vocal line (Contralto) has a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a long note. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

370 **P**

Musical score for measures 370-376. The vocal line (Contralto) is mostly silent. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand.

377

Musical score for measures 377-386. The vocal line (Contralto) is mostly silent. The piano accompaniment continues with a steady eighth-note pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand, ending with a final chord.

## Electricity

Voice  
Piano

**A**

"- Ainda por cima a cruz era muito baixa  
e os pés do Cristo quase chegavam ao chão,  
o que fazia com que ficasse muito próximo."

**A**  $\delta^{9a}$   $Ab/Gb$   $Fm$

7  $Bb(sus4)$   $Bb$   $Bbm^9$   $Fm$   $Dbm$   $Eb(sus4)$   $Eb$

**B** **ENTRA BANDA**

12  $G\#m$   $D\#m/F\#$   $E$   $B/D\#$   $G\#m$   $D\#m/F\#$   $E$   $D\#(sus4)$   $D\#$

**C**

16  $B$   $G\#m$   $C\#m$   $B/D\#$   $C\#7$   $F\#$

20  $B$   $B/A$   $E/G\#$   $Em/G$

2

Voice, Piano

24

B/F# B/F# F# B

28

A

Ab Ab/Gb Fm Bb(sus4) Bb

32

Bbm9 Fm Dbm Eb(sus4) Eb

36

B

G#m D#m/F# E B/D# G#m D#m/F# E D#(sus4) D#

40

C

B G#m C#m B/D# C#7 F# B

## Voice, Piano

3

45

The musical score consists of three staves. The top staff is for the voice, the middle for the piano right hand, and the bottom for the piano left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The piece ends with a double bar line. The piano accompaniment includes chord symbols: B/A, E/G#, Em/G, B/F#, B/F#, and F#.

B/A E/G# Em/G B/F# B/F# F# "Bom dia!"

Piano

## Transporte do Quadro

Am Am Cm /D E7

7 Dm/F Dm Bm7(b5) E7 Am

14 B7 E7 Am

20 G#m9

24 F#m

29 F#/A# Bm Ab/C

35 C#m Em

The score is written for piano in 4/4 time. It consists of seven systems of music, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-6) features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a simple bass line in the left hand. The second system (measures 7-13) continues the eighth-note accompaniment but with more complex bass line patterns. The third system (measures 14-19) maintains the eighth-note accompaniment. The fourth system (measures 20-23) shows a change in the right hand to a slower, more spacious accompaniment. The fifth system (measures 24-28) continues this slower accompaniment. The sixth system (measures 29-34) features a very slow, sustained accompaniment with long notes. The seventh system (measures 35-38) concludes with a final melodic phrase in the right hand and a sustained bass note.

2

Piano

39

43

49 Am Dm Am/C F F#m7(b5) F°

55 Am/E E7 Am/E

59 Cm Dm Cm/Eb Ab°

64 Gm

70 **repete 4x**

75 **da Capo**

4 **ELECTRICITY REPRISE**

Voice, Piano

50 *rit.* . . . . .

"Tudo a postos? Há muita gente lá fora para entrar. Vamos abrir dentro de 2 minutos."

*rit.* . . . . .

G#m D#m/F# E D#(sus4) D#

53 **C**

**C** B G#m C#m7 B/D# C#7 F# B/F#

58 B/A E/G# Em6/G B/F#

62 B/F# F# G#m /F# Em6 B/F# B/F# F#7

67 *rall.* . . . . .

*rall.* . . . . .

Fm Cm/Eb Db Abmaj7/C Dbm7 Eb(sus4) Eb Ab



2

19

GUITAR EL. OPEN ULTIMA VEZ A

Fm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>b</sup>1<sup>3</sup> E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>

Fm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>b</sup>1<sup>3</sup> E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup> BRASS

"Ah, olha, isto deve ser muito antigo...  
- Tanta gente!  
- Já viste isto! Tão lindo!"

Fm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>b</sup>1<sup>3</sup> E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>

Fm<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) B<sup>b</sup>1<sup>3</sup> E<sup>b</sup>6 OPEN ULTIMA VEZ A E<sup>b</sup>



28

E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>maj7 E<sup>o</sup>

E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>maj7 E<sup>o</sup>

E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>maj7 E<sup>o</sup>

E<sup>b</sup>6 E<sup>b</sup>maj7 E<sup>o</sup>



4

54

**MINI SOLO**  
GUITAR

Chord symbols for measures 54-62: E° Bb/F Eb C7(b9) Fm7(b5) Bb13 Eb Eb

Lyrics: "Temos de dizer à Tia Xázit ela vai adorar, não acha"



**B**

63

Chord symbols for section B: Dm7(b5) G7 Cm G7 F/A Bbm G7/B Cm

Section B marker at the end of the score.

71

Ab/Gb Cm/G Ab7 G7 Cm F7 Eb/G F/A Bb Eb Ebmaj7/D

Ab/Gb Cm/G Ab7 G7 Cm F7 Eb/G F/A Bb Eb Ebmaj7/D

Ab/Gb Cm/G Ab7 G7 Cm F7 Eb/G F/A Bb Eb Ebmaj7/D

Ab/Gb Cm/G Ab7 G7 Cm F7 Eb/G F/A Bb Eb Ebmaj7/D



GUITAR SOLO

78

OPEN ULTIMA VEZ

Eb7/Db Cm F7 Bb7(#5) Eb Eb6

Eb7/Db Cm F7 Bb7(#5) Eb Eb6

Eb7/Db Cm F7 Bb7(#5) Eb Eb6

Eb7/Db Cm F7 Bb7(#5) Eb Eb6 OPEN ULTIMA VEZ

"(...)Ele que desça e venha cá  
abaixo pôr ordem nos políticos!  
- Mas ele 'tá a rir?  
- Ah, pois 'tá!"

6 **A**  
85

Chords: Eb, Eb6

Section marker: **A**



93

Chords: Ebmaj7, E°, Bb7/F, Eb, C7(b9), Fm7(b5), Bb13, Eb

Voice  
Piano

## Another Op'nin' - 2º dia

**ULTIMAVEZ** A

**ULTIMAVEZ** A

9

16

23 **ULTIMAVEZ** A

32

v.s.

2

Voice, Piano

41 **ULTIMA VEZ** **B**

Eb "- Brilhante! - Magnifico!  
 - Que força! - Que génio!"

Dm<sup>7</sup>(b5) G<sup>7</sup> Cm

47

G<sup>7</sup> F/A Bbm G<sup>7</sup>/B Cm Ab/Gb Cm/G Ab<sup>7</sup> G<sup>7</sup>

53

Cm F<sup>7</sup> Eb/G F/A Bb Eb Ebmaj<sup>7</sup> Eb<sup>7</sup> Cm F<sup>7</sup> Bb<sup>7</sup>(#5) Eb

61 **ULTIMA VEZ** **A**

Eb "- E olha que coisa tão estranha!  
 - Pois é! Esquisito..."

Eb Eb<sup>6</sup>

70

Ebmaj<sup>7</sup> E<sup>o</sup> Bb<sup>7</sup>/F Eb C<sup>7</sup>(b9) Fm<sup>7</sup>(b5)

Voice, Piano

3

79 **CÂNONE**

**CÂNONE**

B $\flat$ 13 Eb Gm C7 B7 E $\flat$ maj7/B $\flat$  Abmaj7/E $\flat$

88

96

E $\flat$  F7 Abm E7(#9) E $\flat$

103

E $\flat$ maj7 D $\flat$ 9/F# E $\flat$ maj7/G Am7(b5)

111

E $\flat$ maj7/B $\flat$  D $\flat$ 13/C E $\flat$  C7 C7 F Fm/B $\flat$  B $\flat$ /A $\flat$

4

Voice, Piano

119

The image shows a musical score for Voice and Piano, measures 119-124. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The voice part is on a single staff with a treble clef. The piano part is on two staves, with a grand staff (treble and bass clefs). The music consists of eight measures. The voice part features a melodic line with a series of eighth notes in the first measure, followed by a half note, and then a series of quarter notes with slurs. The piano part features a series of chords and arpeggiated figures in the right hand, and a series of eighth notes in the left hand. The score ends with a double bar line.

## Stars and the Moon

A

D Bm/E G/C  
 D Bm/E G/C  
 D Bm/E G/C  
 "E depois? Aconteceu-lhe alguma coisa?  
 Morreu? - Não..."  
 D Bm/E G/C  
 D Bm/E G/C

A



7

D D(sus4) D Bm/E  
 D D(sus4) D Bm/E  
 D D(sus4) D Bm/E  
 D D(sus4) Bm/E  
 D D(sus4) Bm/E

**B**

2

13

Chords: G/C, D, Bm7

**B**

=

19

Chords: D/A, G, /F# /E, G/D, /C, D(sus4)/Bb

25 **C** ATEMPO, só piano 3

D(sus4)/A G/A D D/G

D(sus4)/A G/A D D/G

D(sus4)/A G/A D D/G

D(sus4)/A G/A **C** D ATEMPO, só piano D/G



32

D/E D/G D/A

D/E D/G D/A

D/E D/G D/A

D/E D/G D/A

4

38

G /F# /E G/E /D C(add2) G/A A7

G /F# /E G/E /D C(add2) G/A A7

G G/F# G/E G/E G/D C(add2) G/A A7



**D**

44

**ENTRA BANDA**

GAC GAC DEDILHADA

D C D C D

D C D C D

**ENTRA BANDA**

D

**D**

50 5

Musical score for measures 50-55. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system (measures 50-52) has chords Bm/E, G/C, and D. The second system (measures 53-55) has chords Bm/E, G/C, and D. The vocal line has triplets in measures 53 and 55.



56

Musical score for measures 56-61. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano accompaniment is divided into two systems. The first system (measures 56-58) has chords C, D, and Bm/E. The second system (measures 59-61) has chords C, D, Bm/E, and G/C. The vocal line has triplets in measures 57 and 59.

6

62

D C Bm7 D/A

D C Bm7 D/A

SYNTH  
Bm7

D C Bm7 D/A

D C Bm7 D/A

D C Bm7 D/A

=

68

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

D(sus4)/Bb D(sus4)/A

**E**

75 7

G/A D D/G D/E

G/A D D/G D/E

G/A D D/G D/E

G/A D D/G D/E

G/A

**E**

=

82

D/G D/A G /F# /E

D/G D/A G /F# /E

D/G D/A G /F# /E

D/G D/A G /F# /E

D/G D/A G /F# /E

8

88

Gmaj7 C G/A A7 D C

Gmaj7 C [WARM PAD] G/A A7 D C

Gmaj7 C  $\delta$  G/A A7 D C



95

D [VOICE] Bm/E G/C

D Bm/E G/C

D Bm/E G/C

D Bm/E G/C

TACET

102

D C D Bm/E G/C

D C D Bm/E G/C

D C D Bm/E G/C



110

GAC

GAC

STRINGS

D C Bm /A

D C Bm /A

D C Bm Bm/A

10

116

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

G /F# /E G/D /C D(sus4)/Bb D(sus4)/A

D(sus4)/A



**F**

123

G/A D D/G Em<sup>9</sup>

G/A STRINGS D STRINGS D/G Em<sup>9</sup>

G/A D D/G Em<sup>9</sup>

G/A

**F**

130

Chords: D/G, D/A, G, /F#, /E

Lyrics: (Blank)



136

Chords: /D, C(add2), G/A, A, G/A, A

Lyrics: (Blank)

12

143

G G/A G/A A G/A A<sup>7(b9)</sup>

G G/A G/A A G/A A<sup>7(b9)</sup>

G G/A G/A A G/A A<sup>7(b9)</sup>

G G/A G/A A G/A A<sup>7(b9)</sup>



149

G/A A<sup>7(b9)</sup> G/A A G/A A

G/A A<sup>7(b9)</sup> G/A A G/A A

G/A A<sup>7(b9)</sup> G/A A G/A A

G/A A<sup>7(b9)</sup> G/A A G/A A

155 13

G/A A G/A D

G/A A G/A WARM PAD D

G/A A G/A D

G/A A G/A



161

C D C D C D

C D C D C D

C D C D C D

C D C D C D

Voice  
Piano

## Smile

**A**

"Fala com ele, que te pode ajudar mais do que eu. Pede-lhe que te explique como consegue sorrir..."

4

G Gmaj7 G/B B<sup>o</sup> Am

12

E7 Am Cm F<sup>9</sup> G Em Am D7

**B**

21

G Gmaj7 G<sup>6</sup> B<sup>o</sup> Am E7

29

Am Am(maj7) Cm F7 G Em Am D7(add13)

37 INSTRUMENTAL

G D/G Em<sup>9</sup> F#7(b9)/A# Am G<sup>o</sup> Fmaj7

2

Voice, Piano

44

E7/G# Am Am<sup>6</sup> Cm F<sup>7</sup>

49

G Am D<sup>13</sup> Eb<sup>6</sup>

## You're never walk alone

Soprano  
Piano

## INTRO

**A**

"(...)fechamos daqui a cinco minutos.  
C - Posso ficar mesmo até ao fim?  
- Sim, claro."

Chords: C, G/B, F/A, C/G, G, Gm, Dm/F, Bb, F, Dm, Bb/D, Am/C, Gm/Bb, F/A, E/G#, C/G, F, C/F, F, F°, C/E, G/D, C/E

2

Soprano, Piano

22

28

33

Chords: Fm<sup>6</sup>, C/G, Em, F, G/F, C/E, C+/E, F, D/F#, C/G, E, Fmaj<sup>7</sup>, F#7(b<sup>5</sup>), Em/G, G/F, C/E, E<sup>+</sup>, F, G<sup>9</sup>, F/C, Dm/C, Em/C, C

## Abertura - 2ª parte

**RACING**  
CLARINET

**E/B**

**BRASS**

6

E

E

Detailed description: This page contains the musical score for the second part of the 'Abertura' (measures 1-5). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The instruments and parts are: Clarinet (RACING), Piano (Piano), and E/B (Electric Bass). The Clarinet part (measures 1-5) consists of a melodic line with eighth and quarter notes. The Piano part (measures 1-5) features a rhythmic accompaniment with chords and moving lines in both hands. The E/B part (measures 1-5) provides a steady bass line. The Brass part (measures 6-10) begins with a melodic line in measure 6, followed by rests in measures 7-10. The Piano part continues with its accompaniment, and the E/B part continues with its bass line. The score is marked with a double bar line at the end of measure 5.

2

11

Dmaj7

Dmaj7



17

G/A

G/A

G/A

G/A

23 3

G/A Bb/C Bb/C

G/A Bb/C Bb/C



STARS AND THE MOON

29

C/D C C/F

C/D SYNTH C C/F

C C/F

4

35

C/D C/F

C/D C/F

C/D C/F



40

C/G F F/E F/D Fmaj7 B $\flat$

C/G F F/E F/D Fmaj7 B $\flat$  WARM PAD

C/G F F/E F/D Fmaj7 B $\flat$



### Murder, murder

The first system of the score consists of six staves. The top staff is labeled 'BRASS' and contains whole rests. The second staff is labeled 'STRINGS' and contains a whole note chord of Am. The third and fourth staves are piano accompaniment, with the right hand playing chords and the left hand playing a bass line. The fifth staff is another piano accompaniment, similar to the third. The sixth staff is a bass line with a whole note chord of Am. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

The second system begins with a double bar line and a section marker 'A' in a box. It consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics. The second staff is piano accompaniment with chords: Am<sup>9</sup>, E/G<sup>#</sup>, Dm/F, E, Am<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, E/G<sup>#</sup>. The third staff is labeled 'FLUTE' and contains a melodic line. The fourth and fifth staves are piano accompaniment. The sixth staff is a bass line with chords: Am<sup>9</sup>, E/G<sup>#</sup>, Dm/F, E, Am<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, Am<sup>9</sup>, E/G<sup>#</sup>. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4.

2

11

HORNS

OBOE

Dm/F E Am<sup>9</sup> Am B E<sup>7</sup> Am Am B E<sup>7</sup> Am

Dm/F E Am<sup>9</sup> Am B E<sup>7</sup> Am Am B E<sup>7</sup> Am

17

B

HORNS

WOODWINDS

F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> Bm G<sup>#</sup>/B<sup>#</sup> C<sup>#</sup>m G HORNS E

F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> Bm G<sup>#</sup>/B<sup>#</sup> C<sup>#</sup>m WOODWINDS G E

F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> Bm G<sup>#</sup>/B<sup>#</sup> C<sup>#</sup>m G E

F<sup>#</sup>/A<sup>#</sup> Bm G<sup>#</sup>/B<sup>#</sup> C<sup>#</sup>m G E

B

21 TRUMPET 3

Chords for measures 21-26:  
 G, E(SUS4), E, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>  
 G, E(SUS4), E, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>  
 G, E(SUS4), E, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>, Am<sup>9</sup>, Dm<sup>7</sup>



27 BRASS

Chords for measures 27-32:  
 Am, Dm<sup>7</sup>, Dm<sup>6</sup>, Am, /G, Dm<sup>9</sup>/F, Dm, E(SUS4), E<sup>7</sup>  
 Am, Dm<sup>7</sup>, Dm<sup>6</sup>, Am, /G, Dm<sup>9</sup>/F, Dm, E(SUS4), E<sup>7</sup>  
 Am, Dm<sup>7</sup>, Dm<sup>6</sup>, Am, Am/G, Dm<sup>9</sup>/F, Dm, E(SUS4), E<sup>7</sup>

4 **C**

32

STRINGS

Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup>

Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup>/A Am<sup>9</sup>

**C**

39

Dm<sup>7</sup>/F Dm E Gm E<sup>(sus4)</sup> E<sup>7</sup>

BRASS Gm E<sup>(sus4)</sup> E<sup>7</sup>

Dm<sup>7</sup>/F Dm E Gm E<sup>(sus4)</sup> E<sup>7</sup>

Dm<sup>7</sup>/F Dm E Gm E<sup>(sus4)</sup> E<sup>7</sup>

D

5

48

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am Am<sup>9</sup> E/G#

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am Am<sup>9</sup> E/G#

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am Am<sup>9</sup> E/G#

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am Am<sup>9</sup> E/G#

D



54

Dm/F E Am Am B E7 Am Am B E7 Am

Dm/F E Am Am B E7 Am Am B E7 Am

STRINGS  
Am

Dm/F E Am Am B E7 Am Am B E7 Am

Dm/F E Am Am B E7 Am Am B E7 Am

**E**

60 FLUTE

Chords: F#m/A# Bm G#m/B# C#m G E G E(sus4) E

**F**

66

Chords: E Dm C(add2) B(sus4) Bm7(b5) E7(b9) Am Dm7 Dm6 Am9 Dm9 Dm

**F**

72

Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Am /G Dm/F Dm E(sus4) E<sup>7</sup>

Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Am /G Dm/F Dm E(sus4) E<sup>7</sup>

Am<sup>9</sup> Dm<sup>7</sup> Dm<sup>6</sup> Am Am/G Dm/F Dm E(sus4) E<sup>7</sup>



**G**

77

B<sup>b</sup>m /A<sup>b</sup> /G<sup>b</sup> /F /G<sup>b</sup> /A<sup>b</sup> /G<sup>b</sup> /F

B<sup>b</sup>m /A<sup>b</sup> /G<sup>b</sup> /F /G<sup>b</sup> /A<sup>b</sup> /G<sup>b</sup> /F

B<sup>b</sup>m B<sup>b</sup>m/A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/G<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/F B<sup>b</sup>m/G<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/G<sup>b</sup> B<sup>b</sup>m/F

**G**

84 **repete 4x**

Chords: F(sus4), F7, Bm, F#(sus4), F#(sus4b9)



89 **H** **BRASS**

Chords: Bm, A/B, Em, F#m

**STRINGS**

**H**

95

Chords: G<sup>6</sup>, F#(sus4) F#7, Em, F#m, G, F#(sus4), F#(add4)



102

Chords: Bm<sup>9</sup>, Em, Bm<sup>9</sup>, Em

10

106

Chords: Bm<sup>9</sup>, Em, Bm<sup>9</sup>, Em, C#m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>), F#(sus<sup>4</sup>), F#



111

Chords: Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>), Em<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>)

BRASS

cresc.

J

116

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> E/G#

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> E/G#

Am<sup>9</sup> E/G# Dm/F E Am<sup>9</sup> Am<sup>9</sup> E/G#



122

Dm/F E Am Am B E<sup>7</sup> Am Am B E<sup>7</sup> Am

Dm/F E Am Am B E<sup>7</sup> Am Am B E<sup>7</sup> Am

Dm/F E Am Am B E<sup>7</sup> Am Am B E<sup>7</sup> Am

12 **K**  
128

FLUTE

WOODWINDS

F#m/A# Bm G#m/B# C#m G E G E

F#m/A# Bm G#m/B# C#m G E G E

F#m/A# Bm G#m/B# C#m G E G E

F#m/A# Bm G#m/B# C#m G E G E

**L**  
134

Am G/A Am G/A Am Am G/A Am G/A Am Dm Em F#6

Am G/A Am G/A Am Am G/A Am G/A Am Dm Em F#6

Am G/A Am G/A Am Am G/A Am G/A Am Dm Em F#6

Am G/A Am G/A Am Am G/A Am G/A Am Dm Em F#6

**L**

141

Chords: Dm<sup>9</sup>, Em<sup>7</sup>, F, Dm/E, Am/D, F(sus4)/C, Cmaj7/E, Bm<sup>7</sup>(b9)/F, E, Fmaj7/E



**M**

147

Chords: Am, Dm<sup>7</sup>, Am, Dm<sup>9</sup>, Am

**M**

14

152

Chords: Dm7, Am, /G, Dm/F, Dm, E(sus4), E



156

**N**

Chords: Bbm, /Ab, /Gb, /F, /Gb, /Ab

**N**

162

Chord symbols for piano part (measures 162-169):  
 /G $\flat$  /F E $\flat$ m $^9$  E $\flat$ m F $^9$ (sus4) F $^7$  G $\flat$ maj $^7$  E $\flat$ m E $\flat$ m/F F  
 /G $\flat$  /F E $\flat$ m $^9$  E $\flat$ m F $^9$ (sus4) F $^7$  G $\flat$ maj $^7$  E $\flat$ m E $\flat$ m/F F  
 B $\flat$ m/G $\flat$  B $\flat$ m/F E $\flat$ m $^9$  E $\flat$ m F $^9$ (sus4) F $^7$  G $\flat$ maj $^7$  E $\flat$ m E $\flat$ m/F F



167

Chord symbols for piano part (measures 167-174):  
 B $\flat$ m /A $\flat$  /G $\flat$  B $\flat$ m /A $\flat$  /G $\flat$  E $\flat$  $^7$  B $\flat$ m  
 B $\flat$ m /A $\flat$  /G $\flat$  /F /E $\flat$  /D $\flat$  E $\flat$  $^7$  B $\flat$ m  
 B $\flat$ m B $\flat$ m/A $\flat$  B $\flat$ m/G $\flat$  B $\flat$ m/F B $\flat$ m/E $\flat$  B $\flat$ m/D $\flat$  E $\flat$  $^7$  B $\flat$ m

Voice  
Piano

## Another Op'nin' - 3º dia

**A**

C<sup>9</sup>(#11) C<sup>9</sup>(#11)

10

18 **OPEN**

C G Bm<sup>9</sup> "Quase nada certamente"

25 **A**

Bm Cn/B

34

B<sup>7</sup>(#11) F/B G/B

V.S.

2

Voice, Piano

42

Soprano  
Piano

## Defying Gravity

The musical score for "Defying Gravity" is presented in four systems. Each system consists of a vocal line (Soprano) and a piano accompaniment (Piano). The piano part includes chord symbols and fingering indications.

**System 1:** The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and chords in the right hand. Chord symbols are C, F, C, F, and G.

**System 2:** The vocal line begins at measure 5 with a box labeled 'A'. The piano part continues with chords C, F, C, F, G, C, F, C/E, and F.

**System 3:** The piano part features chords B $\flat$ , B $\flat$ , C, B $\flat$ , and C.

**System 4:** The piano part features chords Dm<sup>11</sup>, C/E, C/F, and G(sus4). The system concludes with the instruction "v.s." (vivo).

2

Soprano, Piano

22 **B**

Am F G(sus4) Am F

28

G(sus4) Am F G(sus4)

33 **C**

G(sus4) C F C F G

38 **D**

C F G C F G

42

C F G C/E F Bb

Soprano, Piano

3

46

B $\flat$  C B $\flat$  C

50

Dm $^{\flat 11}$  C/E C/F G(sus4) G

55 **B**

Am F G(sus4) Am

60

F G(sus4) Am F G(sus4)

66 **C BRIGDE**

A $\flat$ maj7(#11) A $\flat$ maj7(#11)

V.S.

4

Soprano, Piano

70

3 3 3

B $\flat$  Cm $^9$  A $\flat$ maj7(#11) B $\flat$ (add4) E $\flat$ maj7 A $\flat$ maj7 Gm $^{11}$

74

Cm $^{11}$  B $\flat$ (sus4)/A $\flat$  A $\flat$ m $^6$  E $\flat$ /G A $\flat$ (add2) E $\flat$ /B $\flat$  B $\flat$ (sus4) G $\flat$ (add2) G $\flat$ maj7 G $\flat$ 6 Bmaj7

79 **B**

Gm E $\flat$  F(sus4) Gm

84

E $\flat$  F(sus4) B $\flat$  E $\flat$

89 **C**

B $\flat$  E $\flat$  F C F

Soprano, Piano

5

93

C F C F G

97

Dm Dm C/E C B $\flat$  C B $\flat$

102

C Dm<sup>11</sup> C/E C/F G(sus4)

108 **B**

Am F G(sus4) Am

113

F G Bm7(b5) E7 Am Fm/Ab

6

Soprano, Piano

118

F/G C/E Dm F/C Fm/Ab /F G(sus4)

125

C F C/E F/A B $\flat$  B $\flat$  C

Voice  
Piano

## Find your grail

Chords for the first system:

D $\flat$  B D D $\flat$  B $\flat$  B D $\flat$  B E E $\flat$  C D $\flat$  B $\flat$

Chords for the second system:

B E E $\flat$  B G F $\sharp$  B D F A $\flat$  C F

Chords for the third system:

F F/A C Dm Dm/C

Chords for the fourth system:

B $\flat$  F F/A C B $\flat$  F

Chords for the fifth system:

F F/A C Dm Dm/C B $\flat$  F F/A C

v.s.

2

Voice, Piano

23 **B**

29

34 **A**

38

42 **B**

Detailed description of the musical score: The score is for a piece in a minor key, indicated by the key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a consistent eighth-note accompaniment in the right hand and a bass line in the left hand. The score is divided into systems, with measure numbers 23, 29, 34, 38, and 42. Section markers 'B' and 'A' are placed above the vocal line at measures 23 and 34, respectively. Chord symbols are placed above the piano part to indicate the harmonic structure.

Voice, Piano

3

48 A

53

Voice  
Piano

## MEDLEY

Chords: Eb Gm C7 B7 Ebmaj7/Bb

10

18

Chords: Eb F7(b13) Abm9/6 E7(#9) Eb

27 FIND YOUR GRAIL

Chords: Bb Ab/C Eb Eb/G Bb Ab Bb

32

Chords: Cm Fm Bb(sus4) Bb Bb/C

V.S.

2

Voice, Piano

37 **A**

$F^{maj7}$   $F^{maj7}/C$   $C^7/F$   $C^7$   $A^{\flat}maj7$   $A^{\flat}maj7/E^{\flat}$   $E^{\flat}7/B^{\flat}$   $E^{\flat}7$

41

$Fm$   $B^{\flat}7$   $B^{\flat}/C$   $C$   $D^7(add13)$   $D^7$

45 **B**

$G$   $D/G$   $Em^9$   $F^{\sharp}(b9)/A^{\sharp}$   $Am$   $G^{\circ}$   $F^{maj7}$

52

$E^7/G^{\sharp}$   $Am$   $Am^6$   $Cm$   $F^7$   $G$   $Em$

59 **C**

$A^{maj7}$   $Bm$   $A/C^{\sharp}$   $Bm$   $A^{maj7}$   $Bm$   $A/C^{\sharp}$   $Bm$   $C$   $Dm^7$   $C^{maj7}/E$   $Dm^7$

Voice, Piano

3

63

Dm<sup>11</sup> C/E C/F G(sus4)

68 OPEN

OPEN Am F G(sus4)

72

Am F G Bm<sup>7(b5)</sup> E<sup>7</sup> Am

77

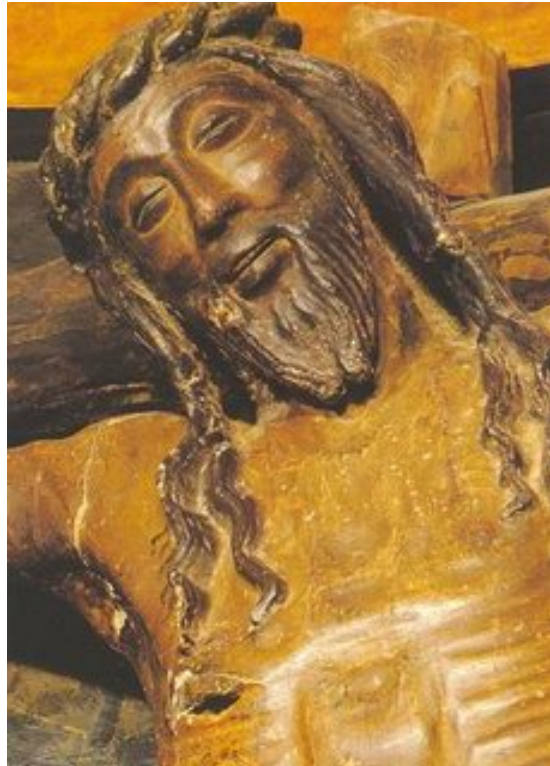
Fm/Ab F/G C/E Dm F/C Fm/Ab /F G(sus4) G(sus4)

85

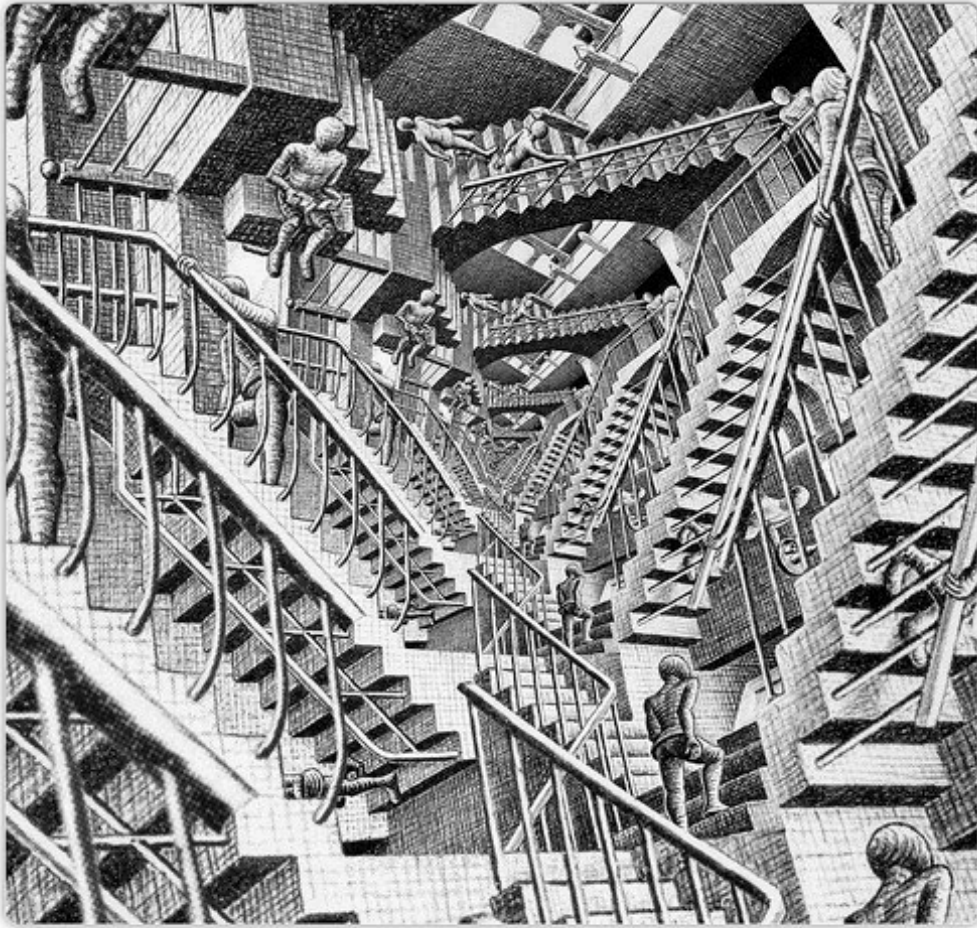
C/G G(sus4) D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup> D<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>

APPENDIX D – Design Process Documentation

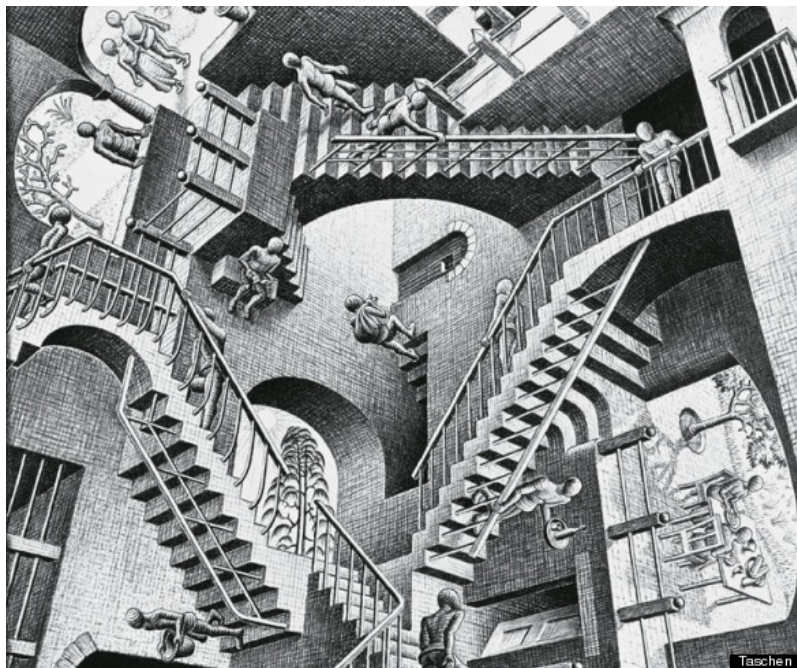
Some References and Inspirations



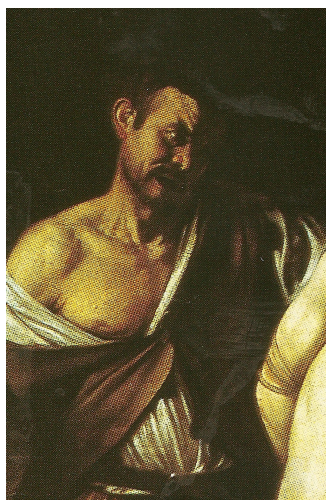
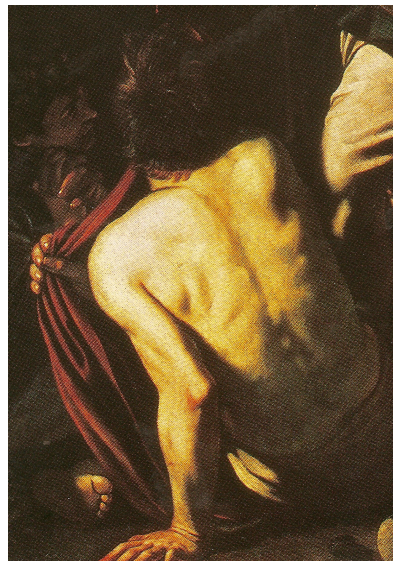
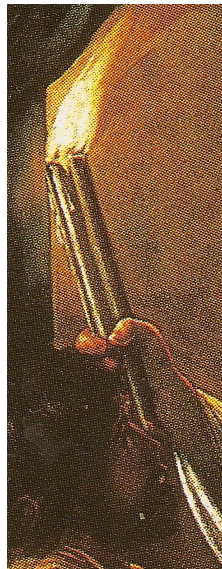
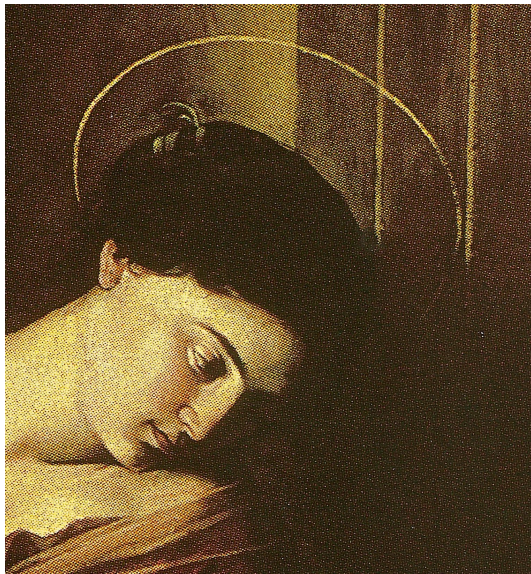
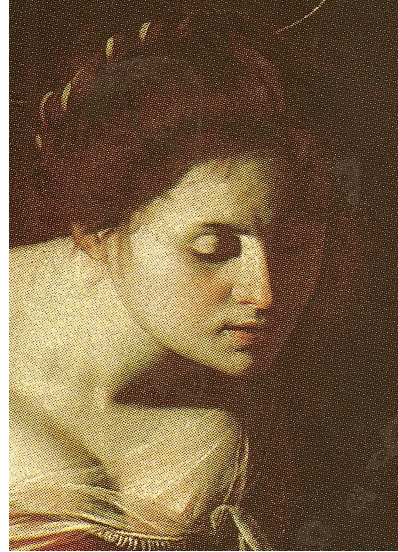
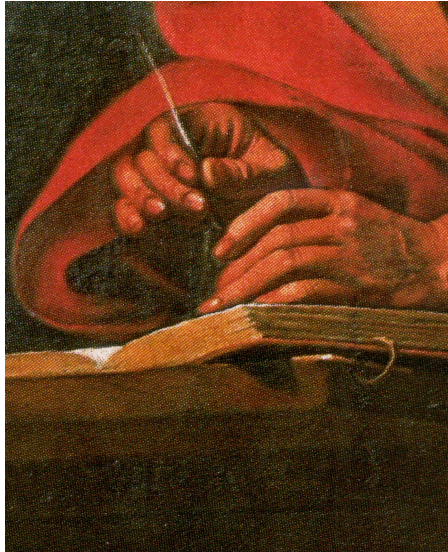




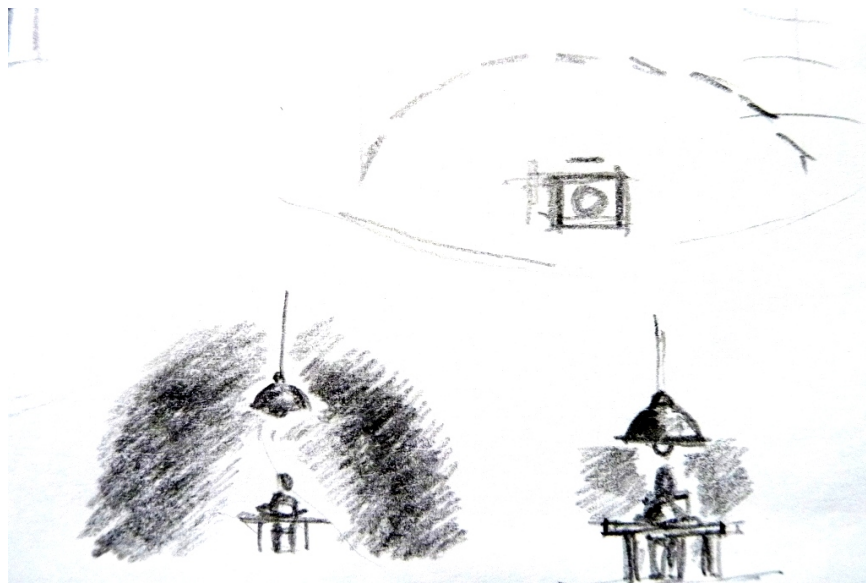
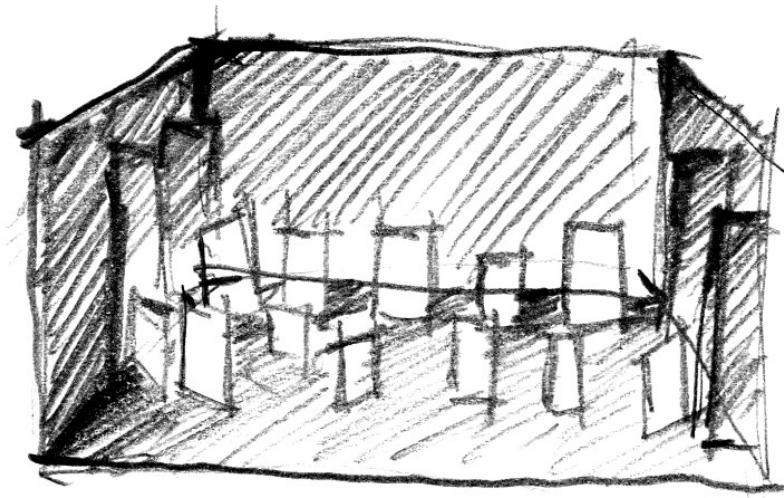
*Infinite Relativity*

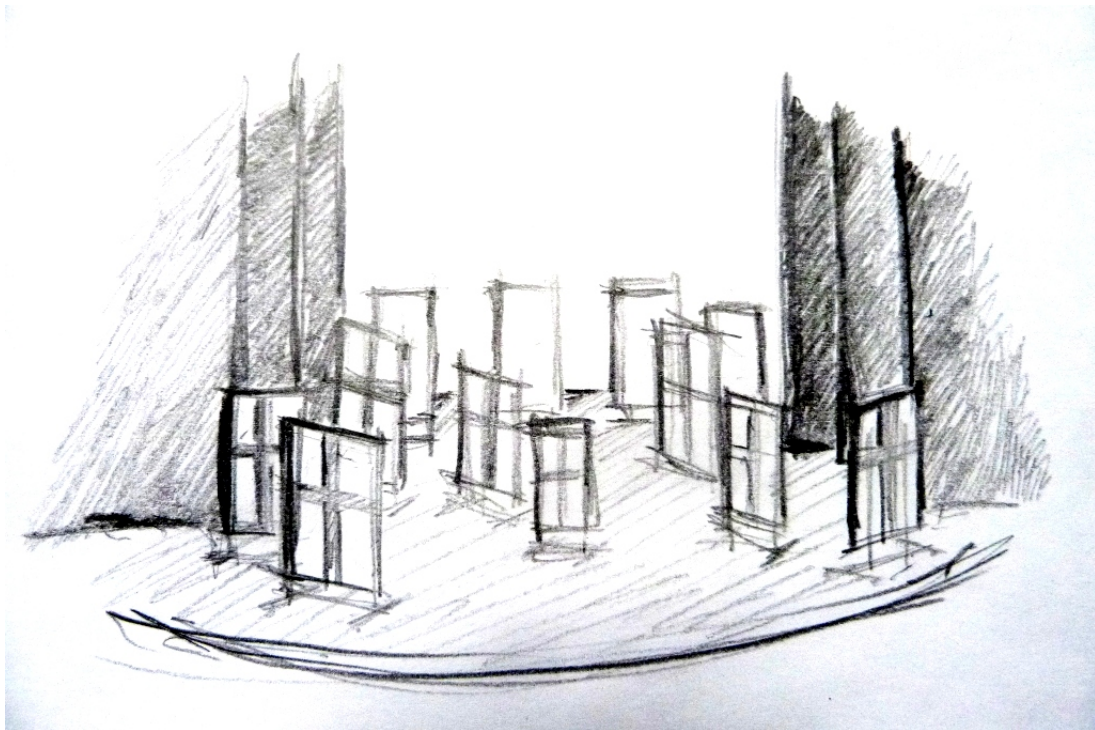
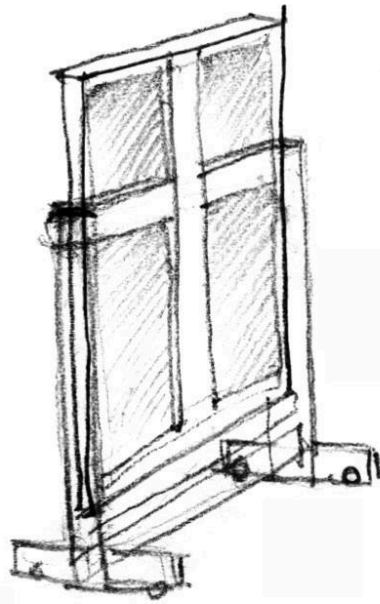


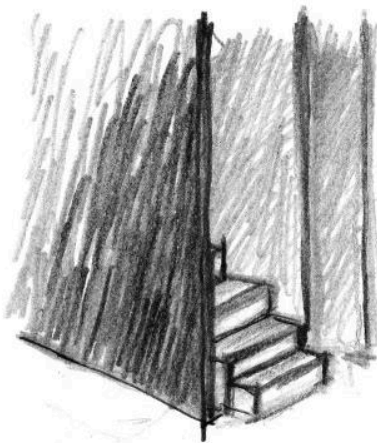
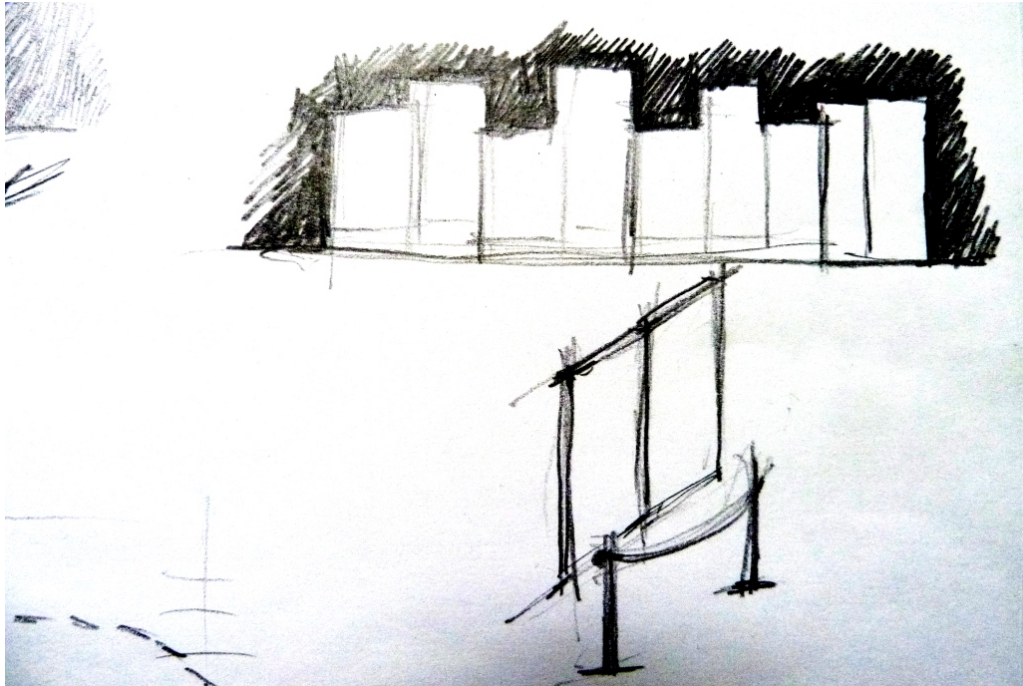
Taschen E



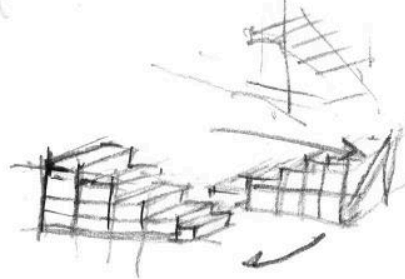
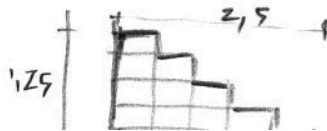
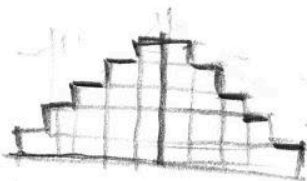
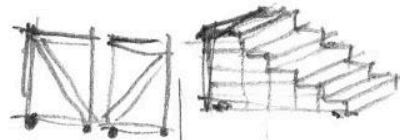
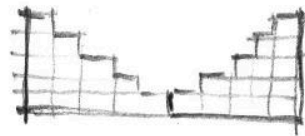
Set Design

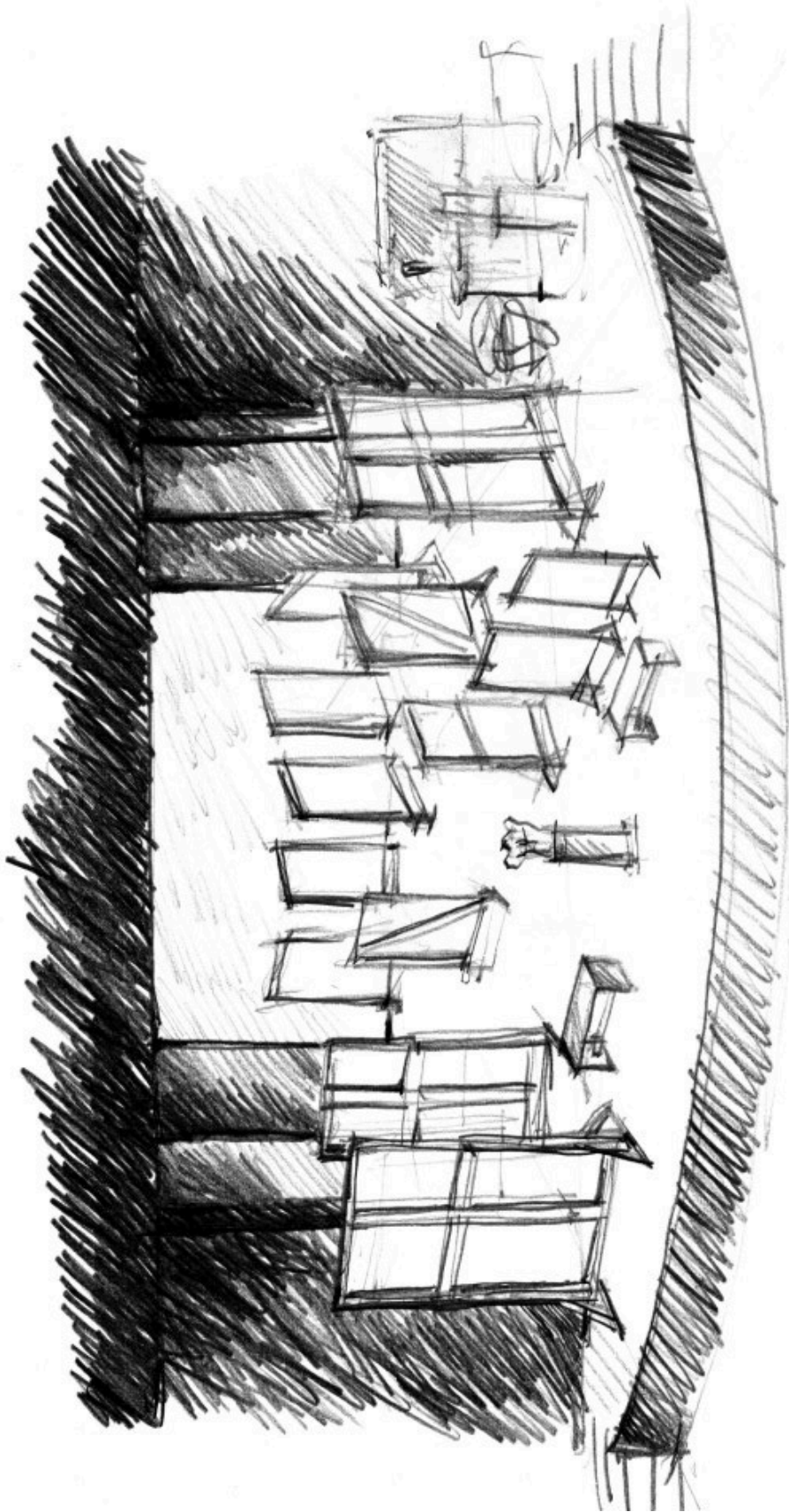


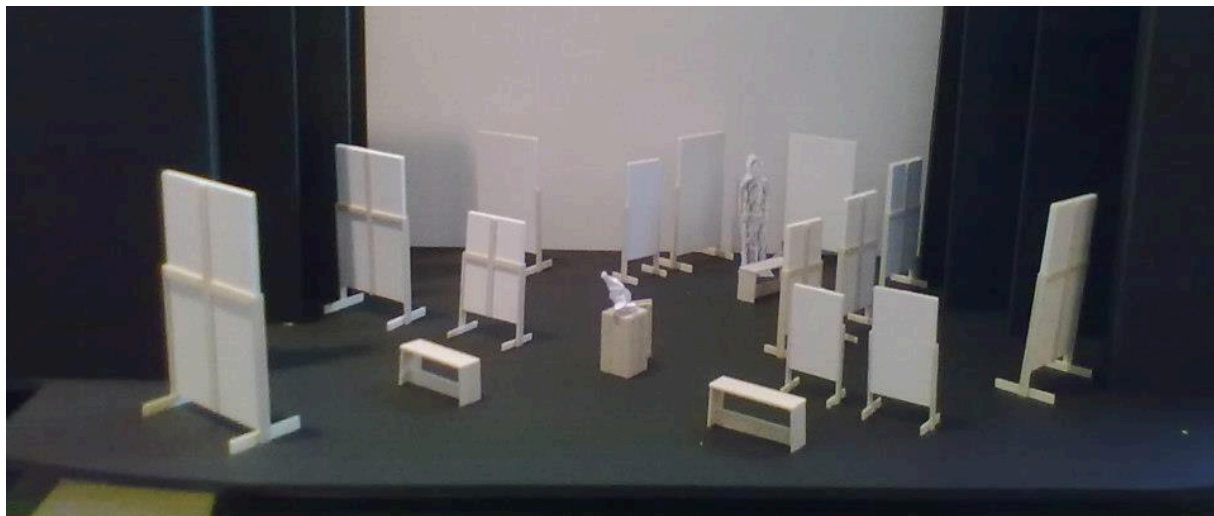
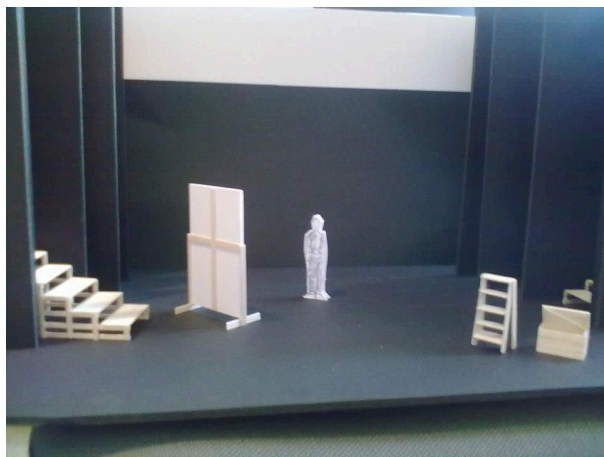
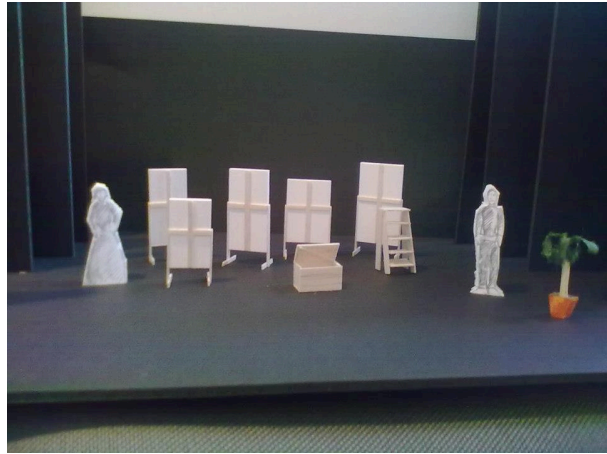
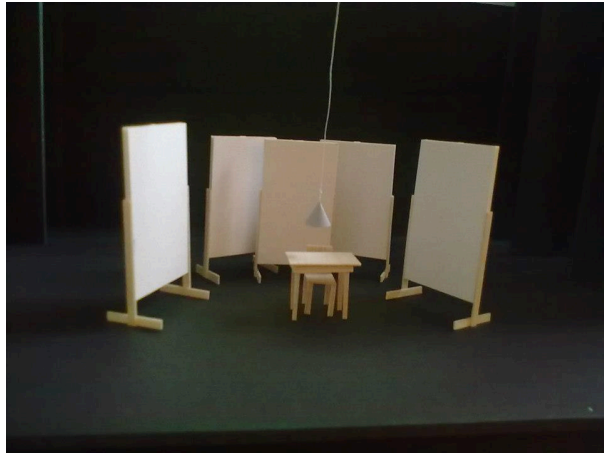




ESCALAS







## Costume Design

DIOGO BRANCO

ALTURA: 1,76

CAMISA: M-L

CASACO: 48-50

CALÇAS: 40-42

SAPATOS: 43

SR. JOÃO

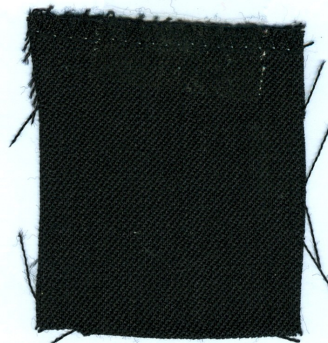
VIGILANTE DO MUSEU



SR. JOÃO - VIGILANTE  
(Diogo Branco)  
O QUADRO

SR. JOÃO

- CAMISA BRANCA (M-L)
- CASACO CINZA ESCURO (50)
- CALÇA CINZA ESCURO (42)
- SAPATO PRETO CLÁSSICO (43)

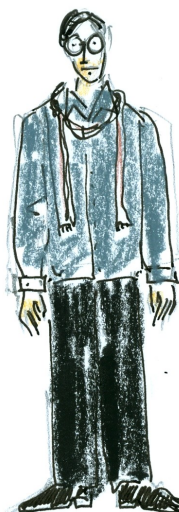


## RUI FELO



HERDEIRO

- LENÇO DE SEDA
- FATO HORTEN
- CASACO AZUL (50)
- CALÇAS AZUIS (42)
- CAMISA (42)
- SAPATOS PRETOS (39)



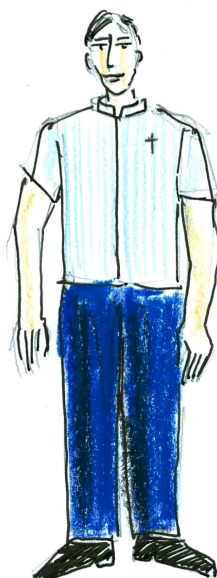
VISITANTE CRÍTICO (1.º DIA)

- ÓCULOS REDONDOS
- LENÇO CUI OU COSTINHO CLARO
- CAMISA CINZENTA (42)
- CALÇAS PRETAS (42)
- SAPATOS PRETOS (39)



VISITANTE POPULAR (2.º DIA)

- CHAPEU COSTINHO
- CAMISA DE ALGODÃO AS RISCAS (42)
- CINTO
- CALÇAS CONSTANTAS (42)
- BOTA CONSTANTA (39)



PADRE PAULO

- CAMISA MANGA CURTA (com gola de PADRE)
- CALÇAS AZUIS ESCURAS
- SAPATOS PRETOS



VISITANTE OLIVINEL (3.º DIA)

- CAMISA BRANCA (42)
- BLOJER PRETO (50)
- CALÇAS PRETAS (42)
- SAPATOS PRETOS (39)


# PESSOA JUNIOR



- CASACO CINZENTO (52)
- CALÇAS CINZENTAS (48)
- SAPATOS PRETOS (44)

SITAB - SEGURANÇA (PESSOA)



- 
- CHAPÉU CASTINHO
  - CAMISA AOS QUADRADOS (L)
  - COTELE BEJE OU CAV
  - CALÇAS CASTANHAS (44)
  - SAPATOS OU BOTA (CAPIORÇA)

VISITANTE POPULAR (1º DIA)



- CAMISA PRETA (L)
- CASACO FINO CINZENTO
- CALÇAS PRETAS (44-46)
- SAPATOS PRETOS (44)

VISITANTE (BRANCO) (3º DIA)



- CAMISA BORDENX (L) SEDA OU ALGODÃO C/ BRILHO (ACETINADO)
- BLUSER PRETO (52)
- CALÇAS PRETAS (44-46)
- SAPATOS PRETOS (44)

VISITANTE (OLUNAVEL) (2º DIA)

## TIAGO GARRINHAS



- T-SHIRT BRANCA  
(M)

- FATO DE  
MACACO  
VERDE

- SAPATOS PRETOS (40)

MANUTENÇÃO DO MUSEU  
ALUNO (1.º DIA)



- T-SHIRT BRANCA

- SWEAT SHIRT  
CINZENTA (LARGA (M))

- CALÇAS DE GINGA  
LONGAS (36)

- TENIS VERMELHOS  
(40)

ALUNO (1.º DIA)



- CAMISA  
CINZENTA (M)

- COTE DE  
MALHA ROXO

- CALÇAS PRETAS  
OU CINZENTAS  
ESCURAS (36)

- SAPATOS PRETOS

CRÍTICO (2.º DIA)



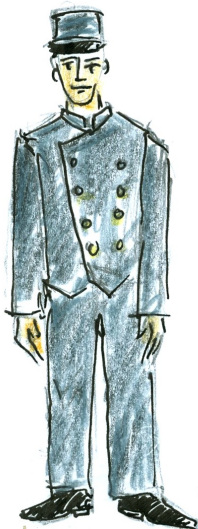
- CAMISA AOS  
QUADRADOS (M)

- CALÇAS CASIMIRAS  
(PERNA JUSTA)  
(36)

- BOTAS CASI-  
MIRAS (40)

POPULAR (3.º DIA)

# DIOGO GARCIA



- T-SHIRT BRANCA (M)
- CASACO CINZENTO (M-L)
- CALÇAS CINZENTAS (38)
- SAPATOS PRETOS (43)

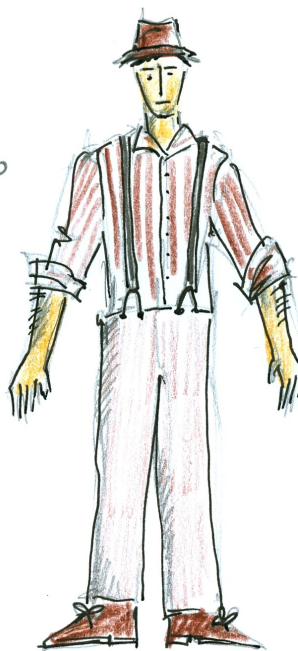


PEDRO-POREIRO  
(DIOGO GARCIA)



- ÓCULOS MASSA PRETO ou CASTANHO
- CASACO BOMBAZINE CASTANHO (L)
- CAMISA LINTHO ou ALGODÃO AZUL CLARO ou/ou PIMÃO (L)
- CALÇAS BOMBAZINE (FINO) CINZA ESCURO (38)
- BOTAS EM PELE PRETAS (43)

PROFESSOR  
(DIOGO GARCIA)



- CHAPEU CASTANHO (59 ou L)
- CAMISA RISCAS CASTANHA (M)
- CALÇAS DE LINTHO CUS
- SUSPENSÓRIOS

- CALÇAS
- CAMISA 3º DIA

- BOTAS ou (43) SAPATOS DERBIES



VISITANTE POPULAR (2º e 3º DIA)  
(DIOGO GARCIA)

## FRANCISCO FRANCO DE SOUSA



Aluno (T176)

- LENÇO
- T-SHIRT OU CAMISOLA  
LARANJA (M)
- CALÇAS GANSA AZUL (40)
- TENIS AZUIS (42-43)



Polícia (T176)

- CHAPEU
- FAIXA POLICIAL
  - CAMISA BRANCA (M)
  - GRAVATA
  - CASACO (M)
  - CALÇAS (40)
  - COLÓRE
  - SAPATOS PRETOS (42-43)

# SOFIA DAMOS



## Carrito Seto



- 3 Blusa mlti Langa (\*)
- TALA (Lona?)
- CALÇAS GANSA UORA ✓
- TENIS TIPO OLD STAR (35) (BOTA) ✓



TENIS BOTA OLD STAR

## ANA

- (\*) 1= DIA - POXA ✓
- 2= DIA - VANALTA ✓
- 3= DIA - BUWGA ✓

## BUSAS

# SUSANA APPAIS



- CABELO APANHADO
- ÓCULOS ✓
- TELEFONE MÓVEL ✓
- VESTIDO VERMELHO ✓  
JUSTO
- SAPATOS ✓  
SALTO MUITO ALTO (SCAPPIN)
- BLOCO + CANETA ✓

- AGENDA
- BLOCO DE NOTAS
- CANETA



VESTIDO VERMELHO ✓

- SAPATOS MTO ALTO ✓

PIA. PLUR



Coluniel

- VESTIDO AZUL ✓
- MALA PRETA ✓
- FOLHADO ✓
- SAPATOS SALTO MTO ALTO ✓



Castro

- BUSA CINZENTA ✓
- PULCERAS ✓
- CALÇAS ✓
- SAPATOS SALTO MTO ✓



Populm

CABELO SOLTU

- 4 FOLHAS (GUA) ✓
- VESTIDO VERDE (MALA) ✓
- SAPATOS (SABRINAS) 139 ✓

# NOÉLIA COSTA



- LENÇO AZUL V. CABEÇA ✓
- BATA ✓
- ABAZAR ✓
- BRANCO

SAPATOS  
DESLENGO ✓

Arquiteta da limpeza



- GANCHO V. FLOR COLORIDA ✓
- BLUSA ✓
- ~~SAIA SEDA~~ ✓
- LAÇO PODADA SEDA ✓
- PRETA
- SAPATOS PRETOS 37 ✓

Populista

- MALA ✓
- CINTO DOURADO ✓
- BLUSA PRETA SEDA ✓
- SAIA PRETA ✓
- SAPATOS ✓



- VESTIDO ✓
- SAPATOS ✓
- SALTO ALTO
- PRETOS

Colunista



Carreira



- ✓
- VESTIDO PRETO SEDA ✓
- SAPATOS SALTO ALTO PRETOS ✓

Crítica

ANDREIA VENTURA



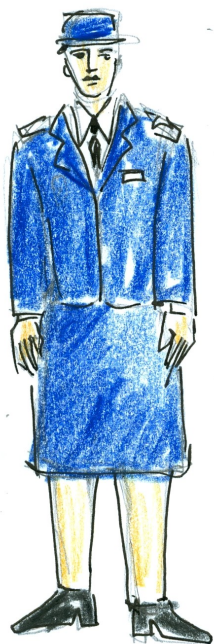
- CAMISA (42)  
AZUL
- CALÇAS  
BEJE ou  
LARANHA (40)
- TALA  
LARANHA

JORNALISTA



- BLUSA  
COLORIDA (42)
- SAIA  
CORPRIDA  
LARANHA (40)
- SAPATOS  
LARANHAS  
(39)

POPULAR (2: DIA)



- FAIXA AZUL
- POLÍCIA
- BOTÃO
- CAMISA (40-42)  
BRANCA
- GORRO  
PRETO
- CASACO (41)
- SAIA (38-40)
- SAPATOS  
PRETOS  
(39)

POLÍCIA



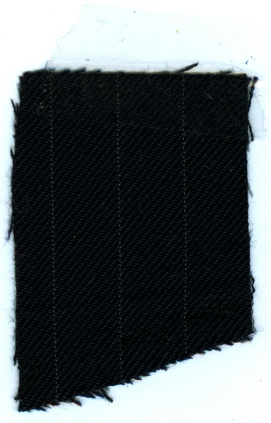
- VESTIDO  
CORPRIDO
- TALA
- SAPATOS  
PRETOS

COUNTESSEL (3: DIA)

# JOANA DUARTE SILVA



- CALÇA azul Elástico ✓
- Blusa Branca ✓
- JACA azul ✓
- SAPATOS Pretos (39) ✓



VIGILANTE DO PULSO

- BRANCOS ✓
- VESTIDO BOMBAU ✓
- FIM ✓
- SAPATO ALTO ✓



COMUNIC



- BRINQUETE ✓
- Blusa CANTADA ROSA ✓
- JACA BEJE ✓
- SAPATOS PRETOS ✓



POPULAR



- Blusa ✓
- CALÇA PRETOS ✓
- SAPATOS ✓

CRITICA

# JOANA ALMEIDA



RECEPCIONISTA

- CASACO PRETO
- BLUSA BRANCA
- SAIA PRETA
- SAPATOS PRETOS



CRITICA

- BOLEPO LISTRADO
- BLUSA BEJE
- CALÇA PRETA
- SAPATOS SAPO ALTO BEJE (39)

COLUMBIA

CRITICA

CALÇAS PRETAS  
BLUSA - BEJE



COLUMBIA

- VESTIDO VERMELHO
- VOLA VERMELHA
- ESTARPE VERMELHA
- SAPATOS SAPO ALTO (39) 38  
ALTO VERMELHO

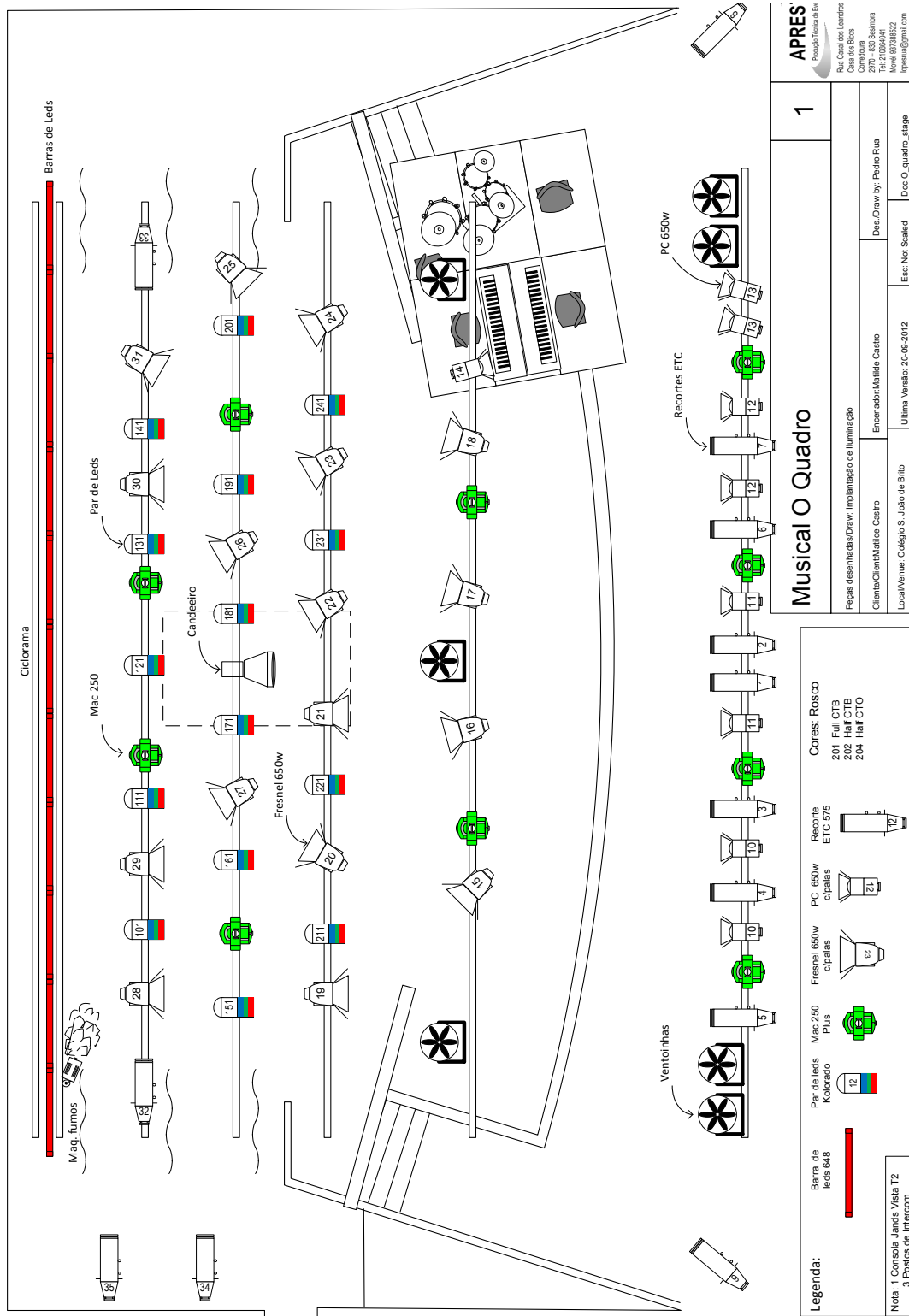


POPULAR

- CAMISA
- SAIA RODADA PRETA
- SAPATOS PRETOS



Lighting Design



## APPENDIX E – Production Documentation

## Show Credits

**Creative Team**

Original Short Story Nuno Tovar de Lemos, s.j.

Adaptation Matilde Trocado

Director Matilde Trocado

Musical Director Ruben Alves

Original Lyrics Paulo Espírito Santo

Scenic and Costume Design Luís Santos

Vocal Coach Sara Belo

**Cast**

Andreia Ventura

Diogo Branco

Diogo António Garcia

Joana Almeida

Joana Duarte Silva

Noémia Costa

Pessoa Júnior

Rui Melo

Sofia de Castro

Sofia Ramos

Susana Arrais

Tiago Garrinhas

Tito Franco de Sousa

**Musicians**

Pianist and MD assistant Cândido Ferreira

Keyboards Carlos Garcia

Guitars and Keyboards Levi Alves

Bass Miguel Amado

Drums André Sousa Machado

**Technical Crew**

Pedro Rua

Lighting Rui Braga

Sound Nelson Oliveira

Scenic building and construction João Paulo Araújo, Abel Fernando

Costume fittings Maria do Sameiro Vilela

Stage Manager Teresa Vieira

Stage Assistant Maria Fragoso

Costume assistants Madalena Andrade Santos, Margarida Pais Ferreira

Design Carmo Mesquitela

Webdesign Browserbox

Photography Alfredo Matos

Production Carmo Diniz, Duarte Valle de Castro, Luísa Cabral

### Cast/Character Listings

CENA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
Actor/Personagem	Interrogatório	As Montagens	Na Cave	Transporte	A sós outra vez	O Primeiro Dia	Aula	Segundo Dia	Ana e o quadro I	As beatas	O Padre	Ana e o quadro II	O Quadro	Roubol	Interrogatório	Novo e Inesperado	Final
1 Diogo G	x	Pedro	x	Pedro	x	POP	x	Visitante/POP	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Pedro	Pedro	Polícia 1	Visitante/POP	Diogo G
2 Diogo B	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	João	Diogo B
3 Pessoa Jr	x	Simão	x	Simão	x	Professor	Professor	Visitante/COL3	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Simão	Simão (seg)	x	Visitante/CR16	Pessoa
4 Rui	x	Herdeiro	x	Herdeiro	x	Visitante/CR11	x	Visitante/POP4	x	x	P.Avelino	x	P.Avelino	Herdeiro	x	Visitante/COL6	Rui
5 Tito	Polícia	Funcionário	x	Segurança	x	Aluno 1	Aluno 1	Visitante/POP	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Polícia 1	x	Visitante/POP	Tito
6 Tiago	x	Tiago	x	Tiago	x	Aluno	Aluno	Visitante/CR13	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Tiago	Tiago	x	Visitante/POP7	Tiago
7 Andreia	x	Jornalista	x	x	x	Aluna/Luísia	Aluna/Luísia	Visitante/POP5	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Polícia 2	Polícia 2	Visitante/COL7	Andreia
8 Joana A	x	Marta	x	Marta	x	Visitante/CR12	x	Visitante/COL4	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Marta	Marta	x	Visitante/POP9	Joana
6 Joana D S	x	Madalena	x	Madalena	x	Visitante/COL2	x	Visitante/POP6	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Madalena	Madalena	x	Visitante/CR17	Joana
9 Noémia	x	Veronica	x	Veronica	x	Visitante/POP2	x	Visitante/COL5	x	Dona Safira	x	x	Veronica	Veronica	x	Visitante/CR18	Noémia
10 Sofia C	x	Maria	x	Maria	x	Visitante/POP3	x	Visitante/CR15	x	Dona Priscila	x	x	Maria	Maria	x	Visitante/COL8	Sofia
11 Sofia R	x	x	x	x	x	Ana	Ana	Ana	Ana	Ana	Ana	Ana	Ana	x	x	Ana	Sofia
12 Susana	x	Dra Pilar	x	Dra Pilar	x	Visitante/COL1	x	Visitante/CR14	Visitante	Visitante	Visitante	Visitante	Dra Pilar	Dra Pilar	x	Visitante/POP8	Susana

### Rehearsal Cronogram

	SEGUNDA	TERÇA	QUARTA	QUINTA	SEXTA	SÁBADO	
						1	
						Apresentações	
SEMANA 5	3	4	5	6	7	8	SEMANA 5
	Ensaio mesa + Ensaio música	Ensaio mesa + Ensaio música	Ensaio mesa + Ensaio música	Ensaio mesa + Ensaio música	Ensaio mesa + Ensaio música	Ensaio mesa + Ensaio música	
SEMANA 4	10	11	12	13	14	15	SEMANA 4
	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	
SEMANA 3	17	18	19	20	21	22	SEMANA 3
	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 1ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	
SEMANA 2	24	25	26	27	28	29	SEMANA 2
	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	Marcações/Trabalho 2ª Parte	
SEMANA 1	1	2	3	4	5	6	SEMANA 1
	Ensaio Corridos	Ensaio Corridos	Ensaio Corridos	Ensaio Corridos	Ensaio Corridos	Ensaio Corridos	
SEMANA 0	8	9	10	11			SEMANA 0
	Ensaio técnicos	Ensaio técnicos	Ensaio técnicos	ESTREIA			

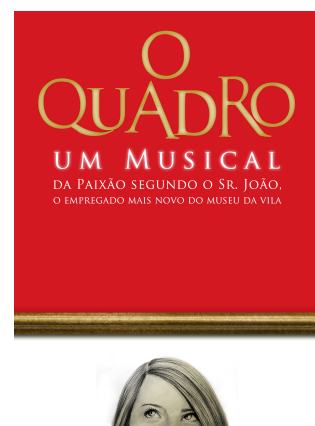
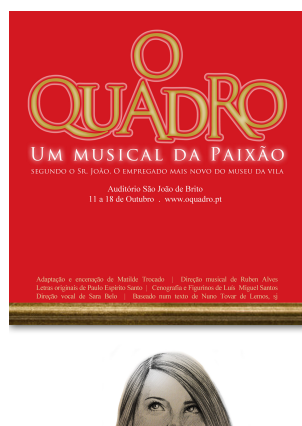
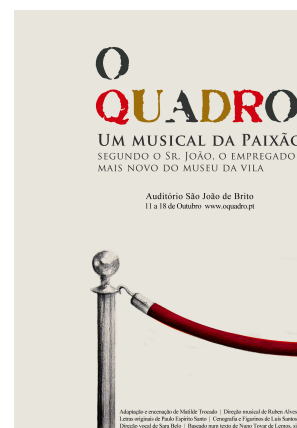
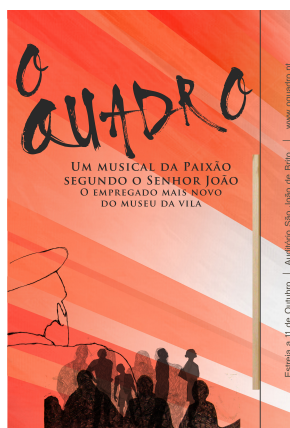
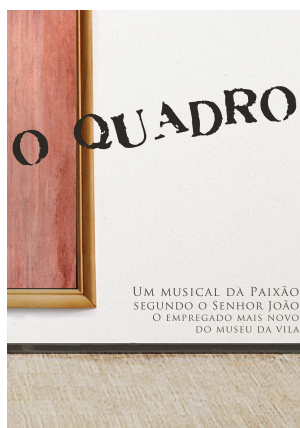
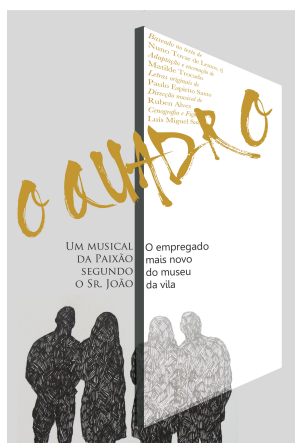
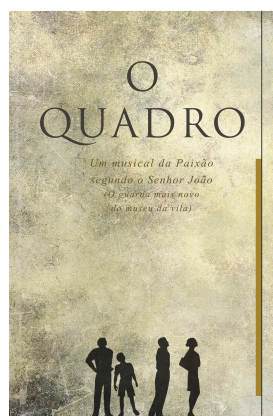
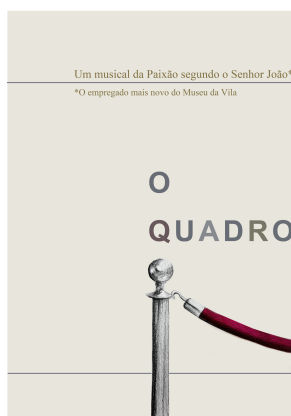
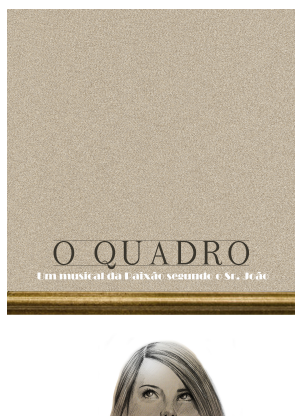
**HORÁRIOS**

Segunda a Sexta: 9h30 às 17h30  
Sábado: 10h00 às 14h00

**DIA TIPO**

9.30 Aquecimento  
10.00 "Italiana"  
11.00 Trabalho  
13.00 Almoço  
14.00 Trabalho  
17.00 Notas/Balanço

Design



# O QUADRO

UM MUSICAL  
DA PAIXÃO SEGUNDO O SR. JOÃO,  
O EMPREGADO MAIS NOVO DO MUSEU DA VILA

Estreia a 11 de Outubro  
Auditório S. João de Brito  
[www.oquadro.pt](http://www.oquadro.pt)

Texto de Nuno Tovar de Lemos, sj Adaptação e encenação de Matilde Trocado Direcção musical de Ruben Alves  
Letras originais de Paulo Espírito Santo Cenografia e Figurinos de Luis Santos Direcção vocal de Sara Belo  
Bilhetes à venda nos locais habituais [www.ticketline.pt](http://www.ticketline.pt)



DO AUTOR DE “O PRINCIPE E A LAVADEIRA”  
E DA AUTORA E ENCENADORA DE “WOJTYLA”



**O QUADRO** UM MUSICAL  
DA PAIXÃO SEGUNDO O SR. JOÃO.  
O EMPREGADO MAIS NOVO DO MUSEU DA VILA

• **Texto** de Nuno Tovar de Lemos sj • **Encenação e Adaptação** de Matilde Trocado  
• **Letras originais** de Paulo Espírito Santo • **Cenografia e Figurinos** de Luís Santos  
• **Direcção Musical** de Ruben Alves • **Direcção vocal** de Sara Belo

**ESTREIA**  
**A 11 DE OUTUBRO DE 2012**  
**NO AUDITÓRIO DO SÃO JOÃO DE BRITO**

RESERVE JÁ O SEU BILHETE NA [TICKETLINE](#)

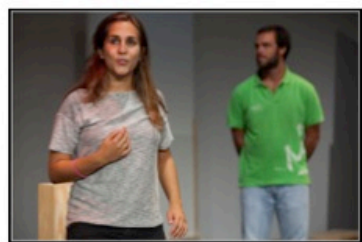
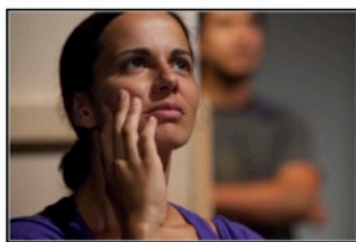
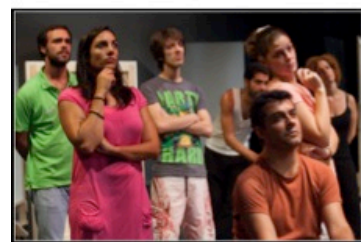
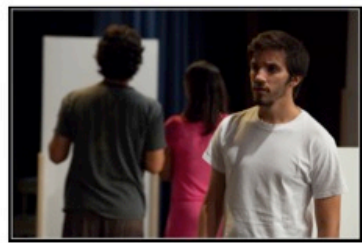
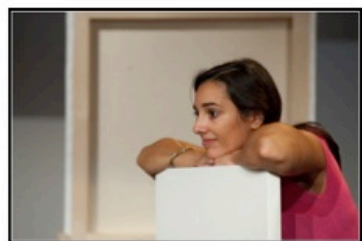
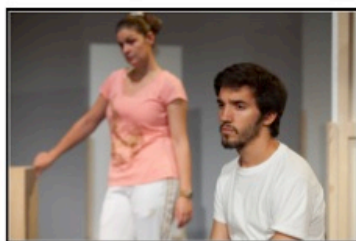
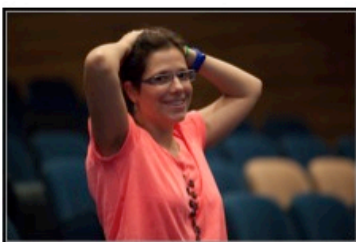
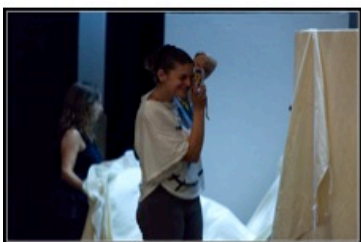
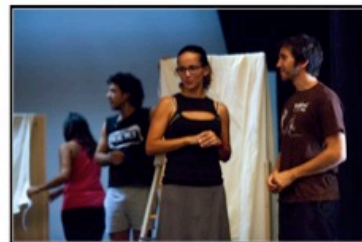
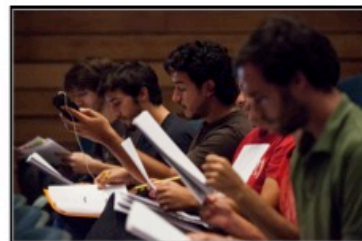
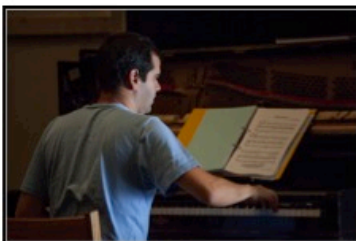
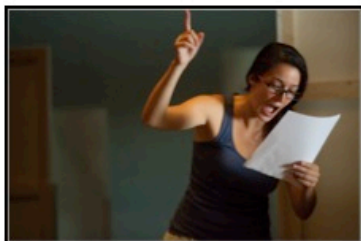
Acompanhe os ensaios através de :  
[www.facebook.com/musical.o.quadro](http://www.facebook.com/musical.o.quadro)

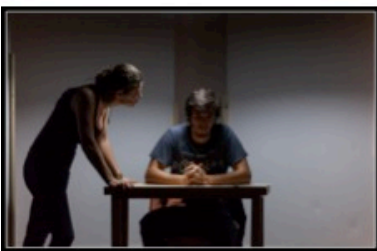
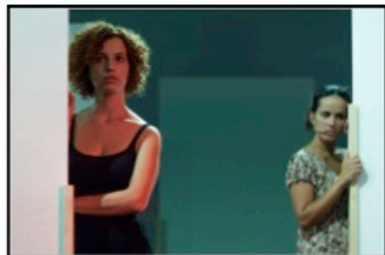
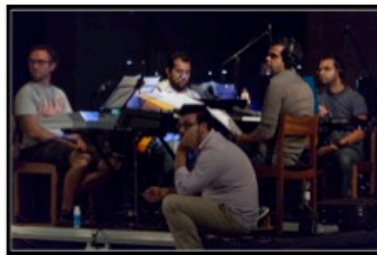
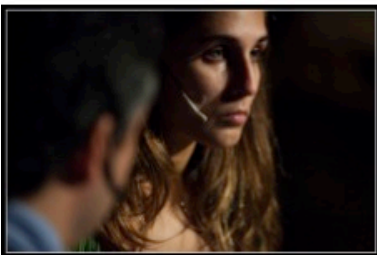
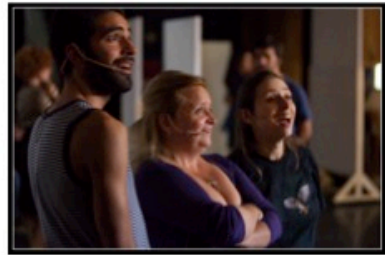
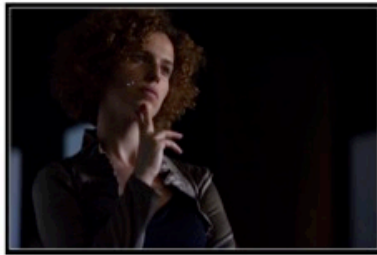
SIGA-NOS 

Seja bem-vindo ao museu da vila: [www.oquadro.pt](http://www.oquadro.pt)



Photographs - Rehearsals





Photographs – The Show



























## Works Cited

- Apostolos-Cappadona, Diane, ed. Art, creativity, and the sacred: an anthology in religion and art. Continuum, 1995.
- Aquinas, Saint Thomas, The Summa Contra Gentiles. Trans. The English Dominican Fathers. New York: Benzinger Brothers, 1924.
- Augustine, Saint. The confessions of Augustine. University Press, 1908.
- Benedict, XVI, "Adress of His Holiness Benedict XVI." Meeting with artists in the Sistine Chapel, 2009.
- Chambers, Colin, and Thomas Riggs. Contemporary Dramatists. New York: St James Press, 1999.
- Dostoyevsky, Fyodor, et al. The idiot. Signet Classics, 2010.
- Dostoyevsky, Fyodor. The possessed. Wildside Press LLC, 2009.
- Eliade, Mircea, and Diane Apostolos-Cappadona. Symbolism, the Sacred, and the Arts. Crossroad Pub Co, 1985.
- Forde, Nigel. The Playwright's Tale. London: SCM Press, 2002.
- Forte, Bruno, David Glenday, and Paul McPartlan. The Portal of Beauty: Towards a Theology of Aesthetics. Eerdmans Publishing Company, 2008.
- Grotowski, Jerzy, and Maureen Schaeffer Price. Around Theatre: The Orient-The Occident. Asian Theatre Journal, 1989: 1-11.
- Hesse, Hermann, et al. My belief: Essays on life and art. Triad, 1974.
- John Paul, II . Letter to artists. 1999.
- Kandinsky, Wassily. Concerning the spiritual in art. Courier Dover Publications, 1914.
- Lerner, Alan Jay. The musical theatre: a celebration. Collins, 1986.

Lewis, Clive Staples. It All Began with a Picture. Radio Times, 1960: 53-54.

Loyola, Ignatius. The Spiritual Exercises of Saint Ignatius. Fowler Wright, 1973.

Macquarrie, John. In Search of Humanity. London: SCM, 1982.

Nouwen, Henri. Return of the Prodigal Son. Image, 1994.

Otto, Rudolf. The idea of the holy. Vol. 14. Oxford University Press, USA, 1958.

Plato. Plato's PHILEBUS. Cambridge University Press, 1972.

Steiner, George. Real presences. University of Chicago Press, 1991.

Von Balthasar, Hans Urs. Glory of the Lord VOL 1: Seeing The Form. Vol. 1. T&T Clark, 2001.

Weil, Simone. Gravity and grace. Bison Books, 1997.