

# **Relatório de Projecto Artístico**

Sobre a ópera *Um Auto para Jerusalém*

**João José Marques Llano**  
Mestrado em Música

Setembro de 2018

Orientador: Professor Doutor António Pinho Vargas

# **Relatório de Projecto Artístico**

Sobre a ópera *Um Auto para Jerusalém*

**João José Marques Llano**

Relatório de Projecto Artístico apresentado à Escola Superior de Música de Lisboa, do Instituto Politécnico de Lisboa, para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Música, conforme Decreto-Lei nº107/2008 de 25 de Junho.

Relatório de Projecto Artístico aprovado em Provas Públicas para a obtenção do grau de Mestre.

Setembro de 2018

Orientador: Professor Doutor António Pinho Vargas

## Índice

Agradecimentos	ii
Resumo e <i>abstract</i>	iii
I.1. Introdução	1
I.2. Revisão de literatura	3
I.2.1. Sobre o teatro	3
I.2.2. Sobre a ópera	4
I.3. Problemática da investigação	7
I.4. Metodologia	9
II.1. Sobre <i>Um Auto para Jerusalém</i> , a peça teatral e a ópera	12
II.1.1. Quem foi Mário Cesariny?	12
II.1.2. Sobre a peça teatral <i>Um Auto para Jerusalém</i>	14
II.1.3. Sobre a peça operática <i>Um Auto para Jerusalém</i>	19
II.2. Processo de criação da ópera	22
II.2.1. O essencial da ópera	23
II.2.2. Descrição musical da ópera	24
II.2.3. O papel da metáfora	34
II.2.4. Que se pretende com esta ópera?	37
III.1. Discussão	39
III.2. Conclusão	48
Referências	50
Apêndice	52

## **Agradecimentos**

A realização desta tese foi resultado de muitos apoios incondicionais e de vários incansáveis incentivos (não só durante o Mestrado mas ao longo de toda a minha vida), aos quais agradeço e sem os quais teria sido impossível.

Ao meu orientador, Prof. Dr. António Pinho Vargas, um experiente no mundo da Música, uma pessoa de grande cultura e de inteligência ímpar, pelo seu apoio incondicional e incansável à elaboração deste trabalho, seja no processo da composição, seja no processo da dissertação, bem como pela confiança que depositou em mim e nesta tese.

Ao Director dos cursos de Mestrado da Escola Superior de Música de Lisboa, Prof. Dr. Ricardo Pinheiro, e ao Director do curso de Composição da mesma instituição, Prof. Dr. Carlos Marecos, por me terem dado um espírito de abertura a novas ideias, seja no contexto académico e científico, seja no processo criativo.

A todos os meus professores, cujos nomes não vou mencionar mas que sabem quem são, que, ao longo do tempo, me deram todas as ferramentas necessárias não só para a elaboração deste trabalho mas para toda a minha vida enquanto músico e enquanto pessoa, desde os meus primeiros anos de existência até ao presente.

Aos meus colegas e amigos, cujos nomes, mais uma vez, não vou mencionar mas que sabem quem são, que estiveram sempre a meu lado ao longo do processo de realização desta tese, independentemente de termos falado ou não da temática apresentada.

E, finalmente e como não podia deixar de ser, tendo em conta que sozinho nada disto seria possível, aos meus familiares, nomeadamente aos meus pais, aos meus avós, à minha irmã e ao meu cunhado, que me ajudaram a adquirir conhecimentos vários e pelo apoio incondicional que me deram ao longo da minha vida, o que veio a se tornar crucial para a realização deste trabalho.

## **Resumo**

*Um Auto para Jerusalém* dá o seu nome a uma ópera criada por este mestrando, por seu turno baseada na peça teatral homónima de Mário Cesariny de Vasconcelos, um dos responsáveis pela entrada do surrealismo em Portugal. A peça original foi publicada em 1964 e foi proibida pelo regime autoritário que governava o país, podendo ser considerada uma peça de intervenção partindo do princípio da sátira, um dos elementos essenciais da estética surrealista – desta forma, Cesariny podia criticar o regime de então sem o mencionar directamente escrevendo um enredo passado na Antiguidade e numa região longínqua. Este trabalho parte da elaboração da partitura geral da ópera e expande-se para um comentário sobre uma actualidade que não mudou muito desde a publicação da peça original e do período histórico do enredo, reflectindo ainda acerca do papel da Arte enquanto instrumento de questionamento da sociedade na qual hoje vivemos e ainda acerca da questão da intemporalidade, que é fulcralmente importante para definir o curso da Humanidade como ela hoje em dia existe e como o presente, moldado do passado, pode influenciar o futuro em todos os níveis.

**Palavras-chave:** teatro, ópera, música, sociedade, política, actualidade, intemporalidade, Arte

## **Abstract**

*An Act for Jerusalem* gives its name to an opera created by this Master's degree student, by turn based on the homonymous theatrical play by Mário Cesariny de Vasconcelos, one of those responsible for the arrival of surrealism in Portugal. The original play was published in 1964 and was banned by the authoritarian regime which then ruled that country, being considered a protest play based upon the principle of satire, one of the essential elements of surrealist aesthetics – this way, Cesariny could criticise that time's regime without mentioning it directly by writing a plot set in Antiquity and in a distant region. This work departs from the elaboration of the opera's full score and expands itself into a commentary on current affairs which have not changed much since the publication of the original play and the historical timeline of the plot, reflecting as well on the role of Art as an instrument of questioning the society in which we live today and also on the issue of timelessness, which is of paramount importance to define the course of Humanity as it exists nowadays and how the present, shaped from the past, can influence the future at all levels.

**Keywords:** theatre, opera, music, society, politics, topicality, timelessness, Art

## I.1. Introdução

Este relatório de projecto artístico está enquadrado no Mestrado em Música, na variante de Composição, Direcção Coral e Formação Musical, no ramo de Composição, leccionado na Escola Superior de Música de Lisboa. O relatório em questão trata-se de uma de duas partes da tese de Mestrado a ser apresentada – a outra é a partitura geral da peça operática intitulada *Um Auto para Jerusalém* (apresentada como apêndice deste documento), realizada pelo mestrando ao longo de quase dois anos (2016–2018), que, por sua vez, é baseada na peça teatral homónima de Mário Cesariny de Vasconcelos, datada de 1964, que é utilizada como libreto na sua íntegra, tendo em conta que a peça foi proibida pelo regime do Estado Novo que, então, governava Portugal.

O interesse em musicar esta obra em particular está relacionado com o interesse por parte do mestrando pela Música em si, pelos assuntos que fazem a actualidade (nem sempre pelos melhores motivos) e pela ideia de que a Arte (ou, neste caso, uma peça que pode considerar-se artística) poderá ser uma ferramenta de questionamento da vida real e dos problemas que a afectam. Em suma, pode-se falar da relação da Arte com a realidade momentânea que nos é instituída.

A interpretação da adaptação operática, em termos musicais, é pessoal, mas pretende ser o mais complementar e fiel possível àquilo que foi escrito no texto da peça original. Ambas as peças, a teatral e a operática, foram escritas em épocas diferentes, sendo esta distância exacerbada pelas mudanças tecnológicas entre os dois períodos. Porém, ao contrário das mudanças no ramo da tecnologia, muitas das questões sociais vividas nestes diferentes períodos (as décadas de 1960 e de 2010) são similares entre si em vários aspectos.

Em ambas as peças, a acção desenrola-se em Jerusalém, uma cidade altamente sensível do ponto de vista religioso, vista como a cidade mais dividida do mundo: nela, no tempo em que Herodes governava a Judeia a bel-prazer dos invasores romanos, três intelectuais estavam a preparar uma obra de proporções épicas que, para eles, seria o orgulho do povo de Israel, objectivando a sua união e a sua rebelião contra Roma e o seu vassalo na Judeia. No decorrer destes acontecimentos, surge o Menino

Jesus, dizendo aos académicos que tal feito não iria resolver os problemas então vigentes, pois a iliteracia do povo judaico faria com que a mensagem se perdesse. Este discurso muito irritou os académicos, que entretanto foram surpreendidos pela chegada do Homem da Gestapo, agente ao serviço de Herodes, que os manda prender – apesar de este ter sido dominado pelo Servo-Porteiro (o criado dos académicos), outros guardas chegaram, forçando todos os intervenientes a sair de cena.

Este enredo, do ponto de vista apresentado neste trabalho, é bastante complexo. Por conta desta complexidade, esta peça de teatro tem uma enorme influência na composição musical desta ópera, uma vez que agarra no libreto como um todo e, do ponto de vista extramusical, não precisará de alterar as palavras da peça original para continuar a ser uma peça actual do ponto de vista sociopolítico: muitos dos problemas apresentados nesta peça continuam a persistir ainda hoje, apesar de haver uma distância de mais de meio século entre ambas e de cerca de dois milénios entre o enredo desta e o tempo presente.

O presente estudo consiste numa investigação sobre esta ópera, quer na relação desta com a peça original de teatro, quer como uma sua análise musical, que, por sua vez, constitui o capítulo central deste relatório.

Metodologicamente falando, podemos mencionar a prevalência de dois parâmetros que formam duas partes distintas deste trabalho - a criação e a investigação (ligadas à prática e à teoria, respectivamente), que, entretanto, não estão separadas, pois têm uma relação de complementaridade que serve de sustentação e solidificação deste relatório de projecto artístico, pelo que articular estas duas componentes é de grande importância para um trabalho que se quer apresentar coerente.

O presente relatório de projecto artístico conta com o objectivo de comentar a ópera que foi sendo composta ao longo do Mestrado, com base nos seguintes parâmetros: 1) o teatro e a ópera como áreas artísticas relacionadas, ainda que tratadas de forma diferente; 2) o papel da música em expressar factores como sentimentos e conteúdos que pouco têm a ver com a música por si mesma; 3) a dimensão sociopolítica da arte (se esta deve ser tratada como um método de questionamento da realidade); 4) a

relação da arte com a ciência; e 5) as questões relativas à (in)temporalidade e à actualidade.

Toda esta abordagem, bastante complexa, que poderá ser objecto de grande discussão, pode permitir uma abertura a uma multiplicidade de novas perspectivas relativamente a todos estes parâmetros.

## **I.2. Revisão de literatura**

A revisão de literatura a ser aqui apresentada consiste numa abordagem objectiva, a partir de várias fontes bibliográficas, sobre duas áreas artísticas – ambas de carácter dramático – fortemente relacionadas entre si: o teatro e a ópera, áreas artísticas essas que serão fortemente relevantes para este trabalho. A ópera, enquanto género igualmente musical (entendido inclusive como parte do contexto mais abrangente da música erudita), pode ser entendida como uma metaforização musical do teatro, na medida em que a música se torna um elemento mais protagonizado em comparação com o teatro tradicional. Pode, ainda, ser considerado um género teatral, na medida em que os cantores também são actores. Assim, dividiu-se a revisão de literatura em duas partes: uma relativa ao teatro e a outra relativa à ópera, não esquecendo, porém, que ambas as áreas não estão isoladas entre si.

### **I.2.1. Sobre o teatro**

O termo teatro designa um ramo artístico ligado às artes dramáticas, sendo, ainda, o nome da estrutura concebida para acolher este tipo de espectáculos. É uma das áreas artísticas mais antigas da Humanidade, continuando a ser uma das mais significativas ainda hoje, tendo em conta que o teatro tem-se vindo a adaptar aos tempos e às mudanças de natureza vária que o tempo lhes imprime.

De acordo com Carlson (2014:1–2), o teatro tem origens muito anteriores à História conhecida, tendo-se construído sobre culturas humanas universais que, com o tempo, poderão tê-lo concebido de várias maneiras em diferentes regiões do mundo. O teatro tem-se destacado desde sempre pelo valor dado à imitação, evidenciado por pinturas rupestres do Paleolítico: a Humanidade sempre se fascinou pela imitação não só como elemento visual, mas também como elemento prático.

O filósofo grego Aristóteles, numa obra sua intitulada *Poética*, chamava à imitação de *mimesis*, no sentido de representação ao invés de cópia, e é um princípio teórico básico na criação artística – de resto, a *mimesis* não era aplicável apenas ao teatro, mas também à pintura, à prosa, à dança e à música, ou seja, é transversal a qualquer uma destas áreas artísticas (Aristote, Hardy 1932:31). Aristóteles, bem como Platão, falava da *mimesis* como uma representação da natureza – adicionalmente, este último considerava que toda e qualquer criação artística é uma imitação da realidade, que, por sua vez, foi criada por Deus (ou deuses), o que quer dizer que qualquer artista é um imitador da imitação, duplamente afastada da realidade concreta.

O teatro subdivide-se em vários estilos, tendo em conta as diferentes épocas históricas, nas quais se incluem. A partir de finais do século XIX e princípios do século XX, o naturalismo e o realismo – que retratam o dia-a-dia que se aparenta verdadeiro para o espectador, ainda que o realismo use cenários “normais” –, bem como o expressionismo – um estilo abstracto que se rege pelo anti-realismo, altamente individualista, com uma atmosfera distorcida, afastada da realidade –, e o teatro épico, no conceito de Bertolt Brecht – que se prezava pelo racionalismo e tinha como objectivo desmistificar a operação das várias componentes da sociedade mostrando o desenvolvimento histórico de certos aspectos da realidade e a sua perpetuação (Innes 2000:4; Styan 1981:1–5; Bryant-Bertail 2000:2–4). A partir deste último, o termo dramático passa a ganhar um novo significado, opondo vivências com conhecimento, sugestões com argumentos e sentimentos com decisões, ou seja, o teatro dramático preserva o lado mais emocional, ao passo que o teatro épico toma um lado mais racional (Silberman, Giles, Kuhn 1964:111). Enquanto no texto dramático o Homem é imutável, no teatro épico o Homem transforma-se e transforma, ganhando maior independência e levando o espectador a tomar posição, não apenas como forma de ilustração ou como forma de embelezamento.

### **1.2.2. Sobre a ópera**

Por sua vez, a ópera, segundo o *New Grove Dictionary of Music and Musicians*, é um termo genérico para designar toda e qualquer obra dramática que implique que os actores cantem as suas partes, no todo ou em parte, unindo numa só obra, música,

drama e espectáculo, componentes que se combinaram de várias maneiras dependendo do país e do período histórico, ainda que, normalmente, se dá destaque ao domínio musical. O termo ópera deriva do italiano *opera* que, por sua vez vem do plural latino *opus*, que quer dizer obra (Sadie 1980b:544–545). Pode-se considerar uma forma de teatro por si mesma, pois tem um texto dramático, ainda que com acompanhamento musical muito mais acentuado do que no teatro tradicional. Apesar disso, a música tem estado presente no teatro desde muito antes do surgimento da ópera como nós a conhecemos.

Hurwitz (2014) observa que o papel da música no teatro tem uma história bastante anterior à ópera como nós a conhecemos, uma vez que o teatro da Grécia Antiga incluía música vocal e instrumental (com a diferença de ter sido tocada com os instrumentos regionais da época), para além de ter momentos coreográficos, tendo os dramaturgos gregos feito uso de uma combinação de fala com canção para evocar uma multiplicidade de níveis de intensidade dramática e emocional. Esta prática do uso de música foi-se adaptando e reformulando nos períodos romano, medieval e renascentista. Este último em específico, caracterizado por um novo interesse intelectual e artístico por toda a Europa baseado nas culturas grega e romana, reuniu todas as condições necessárias (ainda que não intencionalmente, pois deverá ter sido fruto do acaso) para o nascimento da ópera como nós a conhecemos, até porque a ópera é, por si mesma, uma forma dramática que combina as tradições do teatro e da música eruditos.

De acordo com Hindley (1971:133), foi com o teatro de corte, uma forma teatral baseada em peças de carácter religioso, que se começou a moldar a ópera como nós a conhecemos, à medida que, a partir dos finais do século XV, este estilo de teatro começou a dar uma relevância cada vez mais considerável à música. Em 1576, já nos finais do período renascentista, o humanista Giovanni de' Bardi fundou a *camerata fiorentina*, que atacou de forma muito feroz o madrigal (que era bastante popular na altura) e valorizava a monodia clássica (isto é, uma voz com acompanhamento instrumental), desenvolvendo-se a partir desta a arte do recitativo. A *camerata fiorentina* foi dando uma ênfase cada vez maior à interligação entre as artes da música e do drama, eventualmente levando o jovem compositor Jacopo Peri a compor *Dafne*

em 1595, seguindo-se, cinco anos depois, *Euridice*, abrindo-se assim um caminho para as óperas de Claudio Monteverdi, começando com *L'Orfeo* (1607). Este último compositor viria a contribuir enormemente para moldar a ópera como hoje a conhecemos, teatral e ao mesmo tempo musical – tornando-se assim um de muitos padrões da música erudita, juntamente com a música (meramente) orquestral, a música coral, a música de câmara, a música solística, entre outros.

A ópera tem uma multiplicidade de géneros que se foram formulando ao longo de vários séculos, entre os quais se incluem: 1) a *opera buffa* – “ópera cómica”, caracterizada pelo retrato da vaidade, avareza, estupidez, cobardia e afectação humanas; 2) a *opera seria* – que designa óperas com enredos heróicos ou trágicos; 3) a *opéra comique* – obras dramáticas com diálogo intercalado com canções e outros números musicais; 4) a opereta – um género de ópera ligeira que intercala diálogo, canções e danças; e 5) o *Singspiel* – obras dramáticas que combinam de forma livre a fala e a canção, bem como uma multiplicidade de outras formas musicais mais ambiciosas do ponto de vista composicional (Sadie 1980b:559, 647–648; Sadie 1980c:347–348).

Apesar de a ópera estar associada ao uso de uma orquestra completa, nem todas as óperas são desta natureza. Estas são usualmente denominadas de *óperas de câmara* e fazem uso de ensembles de câmara, notando-se este fenómeno a partir do início do século XX. Exemplos incluem *Savitri* (1916), de Gustav Holst, *Cardillac* (1926), de Paul Hindemith, *The Rape of Lucretia* (1946), de Benjamin Britten, e *Powder Her Face* (1995), de Thomas Adès.

O texto que acompanha uma peça operática é designado de libreto, podendo esta definição estender-se a uma oratória ou qualquer outra obra vocal com uma duração extensa. Os poetas consideravam os libretos como obras literárias por si mesmas, isentas de todo um contexto musical. O estudo de libretos foi, ao longo de muito tempo, negligenciado pelos historiadores da ópera e da oratória, tendo somente ganho um nível crescente de importância mais recentemente nos campos do estudo musicológico e sociológico de ambos os géneros. Ao passo que o libreto é tido hoje como fulcral para definir uma interpretação operática, até ao século XIX, era prática

comum escrever um novo libreto para cada nova interpretação que viesse a surgir de uma determinada ópera (Sadie 1980a:821–822).

A ópera pode ser entendida como uma de muitas metaforizações musicais do teatro. A metáfora sempre foi de grande importância no entendimento das coisas como as percebemos, seja de forma directa ou indirecta, de contexto simples ou rebuscado. Segundo Ricoeur (1975:29), a metáfora dará à obra a vivacidade, a força de surpreender quem a ouve, fazendo com que essa(s) pessoa(s) tenha(m) ideias novas de que nunca estava(m) à espera – em suma, faz pensar no concreto, mesmo por meios abstractos (o pensamento é a abstracção do concreto). A ideia de metáfora, ainda que muito antiga, é de grande importância em movimentos artísticos, a partir de finais do século XIX e princípios do século XX, que se baseiam na abstracção de ideias, entre os quais o surrealismo, uma das correntes artísticas mais ligadas aos movimentos vanguardistas do último século, juntamente com o cubismo, o dadaísmo, o expressionismo, entre muitos outros. A metáfora é de particular importância na poesia, onde se pode sentir uma maior expressividade sem haver necessidade de inserir palavras directas.

### **I.3. Problemática da investigação**

A investigação é uma área académica de grande importância para o conhecimento, sendo assim um grande desafio elaborar um trabalho desta natureza. A investigação não é uma mera pesquisa no contexto de simplesmente encontrar significados, Significa, antes, partir desses significados para se gerar ideias novas, ideias essas que não eram tidas em mente até àquele preciso momento. Sem investigação, o fluxo de ideias não seria o mesmo. Por conseguinte, a investigação acaba por, necessariamente, inserir uma problemática que precisa de ser resolvida, independentemente do grau de dificuldade a que o investigador está sujeito.

Podemos dizer que a investigação é uma forma de se partir do conhecido para a procura do desconhecido, resultado do instinto de curiosidade, que, por sua vez, nos faz entender cada vez mais aquilo de que não tínhamos conhecimento até então. A investigação consiste, então, em definir e resolver problemas das mais variadas índoles por meio da formulação de hipóteses (bem como a sugestão de possíveis soluções), a

recolha e análise de dados e o teste das soluções apresentadas de forma a determinar a coerência das hipóteses dadas e, por conseguinte, a investigação torna-se numa contribuição para o fortalecimento do conhecimento a partir daquilo que já sabemos *a priori* (Kothari 1985:1–2).

Aqui, a problemática da investigação consiste em analisar a peça operática e relacionar o trabalho artístico com o comentário sobre a realidade momentânea, tendo em conta a importância desta investigação para a tese de Mestrado. Antes, contudo, teve-se de escrever uma peça operática com base numa peça teatral já pré-existente, usando de forma integral esta última como libreto para a primeira, caso contrário esta investigação não teria a sua razão de existir.

A escrita de uma peça operática, seja a partir de um libreto pré-existente ou de um feito de raiz, é sempre vista como um grande desafio no contexto da composição musical, uma vez que envolve uma variedade considerável de áreas ligadas não só à música, mas também ao teatro e, às vezes, outras áreas podem coexistir numa peça de índole operática, entre as quais a dança e o cinema, se bem que aqui não seja no nosso espírito. Por consequência disso, coube ao mestrando em Composição compor uma peça desta índole, que fará, assim, parte deste relatório de projecto artístico.

É o processo de investigação, porém, que resulta da demonstração do interesse na teoria por detrás daquilo que foi feito ao longo da realização prática de qualquer coisa, independentemente de este objecto ser um trabalho artístico ou uma equação de um princípio da física. Sendo assim, surge uma multitude de questões resultante de um problema de conhecimento de uma qualquer área de estudo. A aquisição de conhecimento por parte do investigador pode ser feita de várias maneiras, passando pela revisão de literatura, por análises e/ou por entrevistas, sendo de grande importância a percepção da área em estudo para levar mais longe o conhecimento acerca da mesma. A pergunta de investigação deve ser motivada pela hipótese ao invés dos dados adquiridos, isto é, desenvolvida no início do processo de investigação (Farrugia, Petrisor, Farrokhyar, Bhandari 2013:278–279). Esta abordagem sobre a investigação de um determinado tema é transversal a todas as áreas relativas aos estudos científicos, aplicando-se, inclusive, às artes. Pode-se sobre o objecto de estudo

formular pelo menos uma pergunta de investigação, mas, se quisermos focar-nos acerca do objecto a ser investigado em si mesmo, poderá ser mais sustentável definir uma única questão.

A pergunta de investigação, sendo assim, é a própria ópera que vai ser resultado deste trabalho, ou seja, o seu significado, em que esta consiste, qual é o resultado que vai ser gerado por esta peça, tendo em conta o libreto pré-existente. Ou, em forma de pergunta: “O que é a ópera intitulada *Um Auto para Jerusalém*, baseada na peça original homónima de Mário Cesariny?”. Esta pergunta de investigação tem a ver com o facto de esta ópera ser o epicentro deste trabalho.

Espera-se que a resposta formulada a partir desta pergunta de investigação relacione de forma complementar a ópera composta com a peça teatral original e com um vasto leque de circunstâncias que vão desde o interesse do compositor em musicar uma peça pré-existente, ao interesse do compositor em escrever uma peça operática como um desafio pessoal, passando pelo interesse em relacionar as artes (não só, mas, incluindo a música) com questões de pertinência social e crítica, interligando a criação artística, de carácter usualmente abstraccionista, com o comentário de uma realidade que se apresenta como sendo concreta. Esta abordagem poderá ser objecto de uma extensa controvérsia, tendo em conta que o papel da arte no contexto social é um campo que estará sempre aberto a grandes discussões.

#### **I.4. Metodologia**

A investigação que se segue faz parte crítica de um trabalho de projecto artístico que constitui a tese de Mestrado que aqui se apresenta. Por conseguinte, a aplicação de uma metodologia de investigação bastante consistente é de grande importância para um trabalho desta dimensão, sobretudo na qualidade de um relatório de projecto artístico para obtenção de um grau de Mestre numa determinada área académica.

Este projecto artístico consiste na escrita de uma peça operática a partir de um libreto que já existira anteriormente. Segue-se ainda a escrita deste relatório, que deverá consistir na contextualização entre o libreto original e a ópera composta (relacionando o teatro e a ópera), bem como uma análise do processo composicional desta última.

Por outras palavras, podemos dizer que a recolha e análise de dados está contida na partitura da ópera.

A investigação resultante, que formará o corpo do relatório deste projecto artístico, terá uma base híbrida, dual mas complementar, entre um estudo interpretativo e um estudo explanatório: o primeiro consiste em conceber novas interpretações relativamente às temáticas que vão ser estudadas nessa primeira parte, ao passo que o segundo consiste em dar a conhecer relações entre as várias temáticas entre si (leia-se, as temáticas apresentadas nessa segunda parte), bem como de que forma estas se relacionam com o tema a ser investigado. O primeiro método é relativo à análise musical da peça a ser aqui apresentada, ao passo que o segundo remete para a contextualização das temáticas que justificam a escrita de ambas as peças. O facto de este ser um projecto artístico implica a complementaridade destas duas formas de investigação que, a nível teórico, se apresentam como fenómenos separados – porém, terá de haver ligação entre estes dois, como método de reforçar e enriquecer o trabalho aqui apresentado.

Além disso, esta investigação vai seguir uma abordagem qualitativa. De acordo com Kothari (1985:5), esta abordagem do processo investigativo baseia-se na avaliação de valores como comportamentos, opiniões, atitudes, tendo assim uma investigação uma função no que consta dos discernimentos e das impressões do investigador. Uma abordagem qualitativa gera resultados que não se expressam de forma quantitativa, cuja análise de dados é expressa de maneira formal e bastante rígida, em boa parte baseada a partir de factores numéricos.

O relatório de projecto artístico articula-se cabalmente com a partitura que serve de base para este trabalho de investigação, o qual, sem o primeiro, o segundo não poderá ter existido. Tendo em conta que a pergunta de investigação é a própria ópera, esta será o princípio e o fim desta investigação, que, por sua vez, é outra parte bastante importante da tese de Mestrado a ser aqui apresentada, esperando-se apresentar competências relevantes nas áreas em estudo.

A presente investigação, em consequência destes factores, torna-se bastante complexa, sendo esta dividida em duas partes que, entretanto, se complementam.

Uma dessas partes consiste no chamado processo artístico, isto é, um conjunto vasto de acções realizadas dentro do contexto da elaboração prática de um objecto artístico, que, possivelmente, questionam as condições deste, ainda que com este tenham algum tipo de relacionamento relevante. Neste caso, o processo artístico é a elaboração da partitura da ópera. A outra consiste no chamado trabalho conceptual, que consiste na verbalização, na formulação escrita das ideias que foram elaboradas como parte do processo artístico – neste caso, o trabalho conceptual é o relatório de projecto artístico a ser aqui apresentado, a investigação relativa ao trabalho de composição da ópera e à auto-reflexão posterior sobre este objecto artístico e as suas eventuais decorrências, a sua realização enquanto obra de arte, bem como o desejo criativo implícito. Contrariamente ao que pode parecer, na realidade, não existe separação concreta entre as duas partes, como se de uma separação entre prática e teoria se tratasse: isto porque ambos os parâmetros são constantemente tidos em conta em ambas as partes. Tal acontece pelo facto de o processo artístico ser frequentemente motivado por considerações e mesmo por intervenções teóricas e conceptuais: a parte conceptual é, por sua vez, motivada pela criatividade, enquanto que, muitas vezes, os pensamentos, as teorias sobre o que foi realizado no processo artístico são traduzidas por escrito *a posteriori* (Hannula, Suoranta, Vadén s/d:15–19).

## **II.1. Sobre *Um Auto para Jerusalém*, a peça teatral e a ópera**

Numa multitude de peças teatrais, ou de outras demais obras de arte, nota-se a presença de um objectivo que vai para além de meras palavras, tendo estas um significado metafórico bastante forte. Cada simples palavra pode estar carregada de um significado, sentido esse que pode dar uma mensagem nova, bastante sólida, àquilo que está escrito num componente físico. Aqui, podemos falar de uma multiplicidade de significados que nos são revelados à medida que avançamos na leitura da peça teatral que deu origem à ópera que se seguirá.

*Um Auto para Jerusalém* (podendo aqui ser referenciado apenas por *Auto*), da autoria de Mário Cesariny de Vasconcelos, é uma peça teatral de índole surrealista que contém uma multiplicidade de referências indirectas à realidade contemporânea, num enredo fictício passado na Antiguidade, que, por sua vez, se inspira em factos históricos reais. O enredo que fornece o texto para esta obra serve para questionar de forma indirecta a sociedade em que o autor se inseria. Esta obra foi publicada em 1964, na editora lisboeta Minotauro, sendo esta a única peça teatral do autor a ter sido editada. Devido ao seu conteúdo satírico e crítico, foi proibida pelo regime autoritário que então governava Portugal.

### **II.1.1. Quem foi Mário Cesariny?**

Mário Cesariny de Vasconcelos nasceu em Lisboa em 1923. Foi poeta e pintor, considerado a figura literária mais importante do surrealismo português, deixou-nos um trabalho vasto como antologista, compilador e historiador do movimento surrealista em Portugal. O seu trabalho artístico, que incluía poesia e pintura, marca-se pela espontaneidade e pela subversão, com recurso intensivo à cor e ao caos, ao sem-sentido e ao absurdismo. Teve formação artística na Escola de Artes Decorativas António Arroio, bem como aulas de música com Fernando Lopes-Graça. Após uma breve passagem pelo neo-realismo, sob influência de Cesário Verde, e pelo futurismo, influenciado por Álvaro de Campos, estabeleceu-se definitivamente no contexto do surrealismo, fruto de ter conhecido, em 1947, André Breton, quando frequentava a Académie de la Grande Chaumière, em Paris. Logo passou a defender o movimento surrealista em Portugal, tendo formado no mesmo ano o Grupo Surrealista de Lisboa,

que incluía António Pedro, José Augusto França, Cândido Costa Pinto, Vespeira, João Moniz Pereira e Alexandre O'Neill. Este movimento surgiu como forma de protesto contra o neo-realismo. Posteriormente, por discordâncias com o grupo que criara, fundou Os Surrealistas, que incluía Pedro Oom, Cruzeiro Seixas, António Maria Lisboa, Risques Pereira, Fernando José Francisco, Carlos Calvet e Mário Henrique-Leiria. Neste grupo, escreveu o *Manifesto Abjeccionista* (1949), com Oom. Cesariny faleceu em Lisboa em 2006.

A bibliografia de Cesariny é bastante vasta, em cujas obras se incluem, para além de *Um Auto para Jerusalém: Corpo Visível* (1950); *Discurso Sobre a Reabilitação do Real Quotidiano* (1952); *Louvor e Simplificação de Álvaro de Campos* (1953); *Manual de Prestidigitação* (1956); *Pena Capital* (1957); *Alguns Mitos Maiores e Alguns Mitos Menores Postos à Circulação pelo Autor* (1958); *Nobilíssima Visão* (1959); *Poesia, 1944–1955* (1961); *Planisfério e Outros Poemas* (1961); *Titânia e A Cidade Queimada* (1965); *19 Projectos de Prémio Aldonso Ortigão Seguidos de Poemas de Londres* (1971); *As Mãos na Água a Cabeça no Mar* (1972); *Burlescas, Teóricas e Sentimentais* (1972); *Primavera Autónoma das Estradas* (1980); *Vieira da Silva – Arpad Szènes ou O Castelo Surrealista* (1984); *O Virgem Negra* (1989); *Titânia* (1994); e *A alma e o mundo* (1997).

Mário Cesariny foi um dos maiores expoentes do surrealismo em Portugal, tendo assumido ao longo do tempo uma postura claramente vanguardista, contrariando um discurso modernista, institucionalizado, desta corrente artística, aproximando-se assim dos ideais do surrealista francês André Breton, autor do *Manifesto Surrealista* (1924), considerando que esta corrente artística devia ser instrumental na concretização da revolução artística e social, isto é, deve ser pragmática, ao invés de se focar no esoterismo e no misticismo – Breton teve essa visão de forma muito consistente mesmo após a Segunda Guerra Mundial (e intensificando-se até com o tempo). A visão de Cesariny sobre o surrealismo é a de que este deve definir-se como “eterno e trans-histórico” (Homem 2005:41), leia-se, não teve um começo concreto e é adaptável aos tempos vindouros, ainda que este carácter tenha, paradoxalmente, o papel de historiador desta corrente. O discurso modernista, por sua vez, considera que o

surrealismo é um movimento artístico concretamente localizado num determinado período de tempo (neste caso, uma parte cronologicamente significativa do século XX). Para Cesariny, o termo modernismo, como nós o conhecemos, não faz sentido (Homem 2005:40–44; Duplessis, Santos 1956:18–23).

### **II.1.2. Sobre a peça teatral *Um Auto para Jerusalém***

A peça, narrada e orientada pelo Orador, passa-se em Jerusalém, mais especificamente no Académico-Clube dos Sábios da cidade, onde três intelectuais judeus, Matatias, o Sábio Rezingão, Eleazar, o Intelectual Snobe, e Tobias, o Sensato, se reúnem para elaborar uma obra de proporções épicas, sobre a arte da língua hebraica, que consideram ser o orgulho do povo de Israel, entidade que designa a Terra Sagrada para os hebreus. No Académico-Clube ainda está o Servo-Porteiro, o criado dos académicos, que não sabe ler nem escrever. A Judeia está, então, a ser liderada pelo rei Herodes, que está ao serviço dos invasores romanos. Teoricamente, a obra que está a ser escrita pelos doutores servirá para unir o povo judaico e incitá-lo a rebelar-se contra um rei que presta vassalagem às autoridades de Roma e governa a região com um punho de ferro. Porém, na prática, os académicos estão dotados de uma carga intelectual de tal maneira considerável que acabam por se distanciar da generalidade do povo judaico, que, como o Servo-Porteiro, mal sabe ler e escrever. É neste contexto que surge o Menino Jesus, ainda bastante jovem e com desejo de uma grande mudança: bastante rebelde face a Herodes, critica a acção dos doutores, considerando-a demasiado afastada da realidade do povo judaico, na sua esmagadora maioria pobre e iletrado, que poderá potencialmente pôr de lado a hipótese de uma rebelião com sucesso. Sendo assim, Jesus propõe aos intelectuais uma atitude de acção directa. Porém, tal não os convenceu: primeiro, porque o elitismo académico exacerbado dos doutores dá origem a um significado erróneo de acção directa que quererá dizer uso da força; e segundo, porque, entretanto, chega à Academia o Homem da Gestapo (Gestapo é na vida real a designação da polícia política da Alemanha Nazi), um agente ao serviço de Herodes, que tenta prender os doutores e o seu criado, o Servo-Porteiro, que, como a maior parte do povo judaico, não sabe ler nem escrever. O Homem da Gestapo “tomba varado pelo Servo-Porteiro” (Cesariny 1964:69), mas o seu efeito opressor repercute-se até ao momento final da peça, ao

ponto de forçar todos os intervenientes em palco a fugirem de cena, deixando apenas soar o exército de Herodes durante algum tempo até cair o pano.

O *Auto* pode ser visto como um exemplo bastante sólido do carácter surrealista defendido por Cesariny, satírico, crítico, dotado de uma ironia às vezes bastante agressiva – todas estas ideias são partilhadas por Breton. O autor desta obra faz um uso intensivo de figuras e mitos históricos da cultura ocidental para fins metafóricos e, neste caso, mesmo contestatários. Neste caso, é a cidade de Jerusalém, no tempo de Jesus, na dinastia de Herodes e no tempo dos romanos, aos quais ainda junta um agente da polícia política da Alemanha Nazi. O objectivo é criticar, sem o mencionar de forma directa, o regime ditatorial que se vivia na altura em Portugal. Esta abordagem evita ter uma narrativa óbvia, optando-se em vez disso por uma mensagem subentendida que pode ser percebida através da acção da peça. Esta obra revela influências do Teatro do Absurdo – uma corrente teatral que se foca na aparente insignificância da existência do ser humano (temática importante no existencialismo) e que está associado a nomes como Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet e Arthur Adamov – e do simbolismo – nomeadamente da parte de Alfred Jarry, que viria a influenciar o dadaísmo, o futurismo e o surrealismo.

Mário Cesariny utiliza a metáfora de um regime do passado, estrangeiro, igualmente totalitário, de maneira a comentar de forma muito crítica o regime que governava o país de origem do autor – antes da Revolução dos Cravos a 25 de Abril de 1974, Portugal estava sob a autoridade de um regime totalitário, ultraconservador, intitulado de Estado Novo, na altura liderado, primeiro, por António de Oliveira Salazar e, nos últimos anos, por Marcelo Caetano. Foi a ditadura mais longa da Europa Ocidental no século XX.

Em ambos os casos, tanto a Judeia, na Antiguidade, quanto Portugal nesta parte do século XX estavam sob governos que lideravam os seus países com extremo autoritarismo: Herodes no primeiro e Salazar no segundo. Similarmente à Judeia no tempo de Herodes, Portugal, no tempo de Salazar, também tinha uma população maioritariamente pobre e iletrada. A Gestapo, por sua vez, é metaforizada como a PIDE, a polícia política portuguesa no tempo do Estado Novo. Em ambos os casos, a

oposição política fazia-se sobretudo nos grandes centros urbanos, ao passo que no campo as pessoas eram, no geral, mais passivas, tendo em conta que nas aldeias mal se sabia do que se estava a passar no seu exterior.

Podemos notar nesta peça a presença de três factores historicamente díspares entre si: 1) a acção da peça que se desenrola em Jerusalém no tempo de Cristo, transpondo-nos para o Portugal dos anos 1960; 2) um agente da polícia política da Alemanha Nazi nos anos 1930 e 40, confundindo-se com o ambiente político então vivido no país; e 3) o período da publicação da peça original, o que causa o sentimento de distanciamento em relação ao tempo histórico, que engloba um friso cronológico (em contraste com o tempo da história, que engloba as diferentes peripécias vividas pelas diferentes personagens da peça).

Na sua essência, estes três parâmetros históricos estão interligados por questões de índole social, do poder dos mais fortes e da opressão dos que menos recursos têm para a sua sobrevivência. Contudo, pode-se salientar ainda a existência de uma quarta discrepância temporal, muito pequena mas bastante significativa: entre o tempo de Herodes o Grande e o tempo de Jesus Cristo – a peça menciona Herodes, sem especificar qual dos Herodes, mas poder-se-á referir a Herodes o Grande, que governava a Judeia sob vassalagem romana e que era extremamente megalómano. Cristo viveu no tempo do reinado dos filhos de Herodes o Grande, entre os quais Herodes Antipas – que governava a Galileia e a Pereia – e Herodes Arquelau – que governava a Judeia, a Samaria e Edom: eram ambos líderes autoritários ao serviço dos invasores romanos. Segundo o Novo Testamento, Herodes Antipas deverá ter sido o responsável por acontecimentos marcantes que levaram à execução de Jesus de Nazaré e de João Baptista: este último terá possivelmente baptizado o primeiro, podendo-se acreditar que aquele era seguidor ou mesmo discípulo deste. A acção desta peça deverá ter-se desenrolado não no tempo propriamente dito de Herodes o Grande, mas antes no tempo dos seus filhos. Ainda assim, ficou o legado do pai, os seus descendentes governavam a região da mesma forma, sendo este período conhecido como a dinastia herodiana. É bem possível que a acção se tenha desenrolado no período em que a Judeia já se assumia como uma província romana, uma vez que esta peça desenrola-se no período vivido, na primeira pessoa, por Jesus.

No que consta a factos históricos recentes, é necessário notar que a década de 1960, na qual o *Auto* foi publicado, foi marcada por profundas mudanças sociais em todo o mundo, que culminou com o movimento dos direitos civis e do movimento hippie nos Estados Unidos, marcados pela segregação racial e pela Guerra do Vietname, e, por outro lado, com os protestos de Maio de 1968 numa França liderada por Charles de Gaulle que, apesar de ser teoricamente um regime de princípios democráticos, tinha na prática uma multiplicidade de derivas autoritárias, o que podemos chamar de democracia musculada (veja-se a Guerra da Independência da Argélia e o próprio Maio de 1968). Em Portugal, acompanhava-se de perto estes fenómenos sociopolíticos. Contudo, tal se fazia de forma muito discreta, tendo em conta o ambiente opressivo que se vivia na altura. O clima político do país, naquele tempo, não só desfavorecia a expressão livre e crítica da realidade concreta em que as pessoas se encontravam, mas, também desfavorecia por completo um mundo artístico que se sentia forçado a viver à margem da lei de então, lei essa que não fomentava a produção artística, porque esta era vista naquele tempo como um instrumento de questionamento do regime salazarista. Assim sendo, o mundo artístico tinha de se esconder à força para poder sobreviver. Na verdade, muitos dos exemplares artísticos de portugueses daquele período foram realizados por opositores ao Estado Novo. Não só Cesariny, mas também Zeca Afonso, Luís de Sttau Monteiro, Natália Correia, Adriano Correia de Oliveira, Sophia de Mello Breyner Andersen, Fernando Lopes-Graça, entre muitos outros.

Para além do contexto sociopolítico em específico, bem como da crítica em forma de sátira ao regime português daquela época, podemos notar que a peça de teatro coloca também fortes críticas ao elitismo e ao intelectualismo. Uma elite pode ser definida como sendo um conjunto de pessoas que alcançam os melhores resultados, independentemente de qualquer que seja a actividade em questão, havendo, a título de exemplo, uma elite económica, cultural, política, entre outras. O conceito de classe vigente, que divide ricos e pobres, introduz um princípio de partição que não se caracteriza de todo pela atitude de melhor fazer para atingir mais e melhores resultados, mas antes pelo lugar ocupado pelo massivo sistema de produção e de apropriação de riquezas. Os intelectuais, por sua vez, constituem um grupo social com

ocupações pertinentes aos estados da mente. O intelectualismo será, então, a elite dos intelectuais, sendo, certamente, uma forma de elitismo, ou seja, uma asserção de que os intelectuais são superiores às demais pessoas. Estes termos podem descrever de forma bastante consistente os intelectuais do Académico-Clube dos Sábios de Jerusalém, que passam o tempo a desenvolver teorias sobre contrariar o poder esmagador do rei Herodes, em vez de passarem essas teorias à realidade prática, a realidade de um povo que é na sua esmagadora maioria analfabeto e a viver na mais profunda miséria.

O teatro épico, termo que veio a ser popularizado pelo dramaturgo alemão Bertolt Brecht, pode não estar directamente relacionado com a corrente surrealista *per se*, mas, de certa forma, pode ser visto como algo que é bastante complementar em relação a esses princípios, em particular a partir da perspectiva de Breton. Será necessário distinguir o teatro épico do teatro dramático, em que o segundo meramente ilustra uma história, ao passo que o primeiro toma uma posição, uma atitude. Passando para a perspectiva operática, pode-se assumir que, na ópera dramática, a música eleva e proclama o texto, ao passo que, na ópera épica, a música segue o texto e dá-lo por garantido – por sua vez, na ópera dramática, a música simplesmente serve como pano de fundo, ao passo que, na ópera épica, a música comunica de forma interdependente com o texto (Albright 2004:345). Para exemplificar, a ópera satírica de Kurt Weill, *Ascensão e Queda da Cidade de Mahagonny* (1930), com libreto de Brecht, toma uma abordagem puramente hedonística – que, por sua vez, traz um efeito provocador que mostra ao público a realidade obscura da sociedade consumista, caracterizada pelo capitalismo selvagem, e toma uma atitude de um tributo feito de forma consciente à insensatez da forma operática como nós a conhecemos. Brecht considerava a arte pela arte, conceito crucial ao neoclassicismo, “culinária” (Albright 2004:343), “vendida como entretenimento nocturno” (Albright 2004:347) – dito de outra maneira, extremamente comercial, criada para ser consumida por natureza. Por tudo isso, é necessário conceber uma nova perspectiva de teatro (e de ópera) que seja útil do ponto de vista social, que mude a sociedade (Albright 2004:343–347). Um espectador de uma peça de teatro dramática identifica-se com as personagens, ao passo que tal identificação seria

impossível numa peça épica, uma vez que, nesta última, tendo em conta que, no princípio, cada cena fala por si mesma, podendo o enredo ser extremamente imprevisível (Silberman, Giles, Kuhn 1964:111–112). Brecht defendia que o teatro, enquanto instituição integrante do sistema capitalista, devia apropriar-se do seu conceito original, o de entretenimento, e complementá-lo com a crítica social, isto é, entretém e faz pensar. Em consequência, ao anestesiar do teatro dramático, opõe-se o desafio do teatro épico.

Apesar de podermos notar estas ligações entre o teatro épico e o surrealismo, existe uma diferença substancial: o surrealismo, na sua teoria, quer-se afastar o mais possível da realidade, ao passo que, no teatro épico, o enredo de uma peça desta natureza baseia-se na realidade instituída – o surrealismo quer contrariar a realidade, o teatro épico quer complementá-la. Ainda assim, isto não quer dizer necessariamente que ambos possam contrariar-se entre si na sua totalidade, podendo haver complemento: tanto o surrealismo quanto o teatro épico nasceram como correntes artísticas contestatárias que, entretanto, seguiram caminhos diferentes, tendo como objectivo o mudar de paradigma, o mudar de realidade – entre movimentos distintos na sua abordagem e prática podemos encontrar pontos comuns, a título de exemplo o cubismo e o construtivismo, ou o impressionismo e o expressionismo. O *Auto* poderá certamente complementar elementos relativos a estas duas correntes teoricamente opostas entre si: apesar de esta peça em particular não ser claramente identificada como sendo de carácter épico, boa parte dos princípios associados ao teatro épico podem ser bem visíveis nesta peça. É emocional e ao mesmo tempo racional, combinando um conjunto vasto de expressões por parte das personagens, ao mesmo tempo que o texto tenta distanciar-se o mais possível de um enviesamento por parte das personagens, focando-se mais em fomentar a reflexão sobre a acção desta peça como um todo. Sendo assim, pode-se ver o *Auto* como uma peça que combina aspectos do surrealismo com características do teatro épico.

### **II.1.3. Sobre a peça operática *Um Auto para Jerusalém***

Por sua vez, a ópera *Um Auto para Jerusalém*, a ser aqui apresentada, foi escrita entre os anos de 2016 e de 2018, fazendo parte deste relatório de projecto artístico. É

preciso mencionar que já vai mais de meio século entre a escrita da peça de teatro original e a ópera que teve por base este texto, que serve de libreto (esta distância temporal, por seu turno, é exacerbada pela multiplicidade de mudanças nos contextos, por exemplo, da tecnologia). Porém, as questões sociais pertinentes a esta década, a de 2010, são muito semelhantes às da década de 1960, e serão certamente bastante pertinentes para as décadas que vêm. Os anos 2010 são marcados por várias temáticas desta natureza, entre as quais a austeridade financeira na Zona Euro, as guerras civis na Líbia e na Síria que resultaram da Primavera Árabe (um fenómeno social que tem produzido resultados muito paradoxais em boa parte do Médio Oriente e Norte de África), a ascensão da extrema-direita no mundo ocidental (sobretudo na Europa, nos Estados Unidos e no Brasil), as alterações climáticas e a continuação sem fim à vista de conflitos armados de longa data, entre os quais o que envolve os estados de Israel e da Palestina, tendo em conta que a acção desta peça se desenrola em Jerusalém, que os dois países reclamam como a sua capital (mas boa parte da comunidade internacional opõe-se a tal medida, considerando que esta deveria ser, tendo em conta as circunstâncias que a rodeiam, uma cidade-estado independente).

Pode-se dizer, assim, que esta ópera constitui um comentário sociopolítico do seu período, como o fez a peça original há mais de cinquenta anos atrás. Adicionalmente, pode-se dizer ainda, que esta ópera é um comentário crítico ao regime anterior que governava Portugal, tendo em conta que se pode dizer que a situação das artes em Portugal (que passa por múltiplas dificuldades em comparação com boa parte da Europa) é ainda hoje um legado muito firme daquele período, uma vez que o interesse pelo mundo artístico em Portugal continua a ser relativamente reduzido, mesmo tendo-se passado mais de quarenta anos desde a Revolução dos Cravos.

Recuando temporalmente no processo artístico deste trabalho, é necessário sublinhar que, antes de se ter composto a ópera propriamente dita, teve-se, primeiro, de escolher uma obra literária (neste caso, teatral) pré-existente que servisse de libreto – notando-se que o libreto poderia ter sido também um original do próprio compositor, mas mesmo assim decidiu-se, por motivos de ser talvez um desafio ainda maior, fazer uso de um libreto de outrem, dado que, por exemplo, realizar uma interpretação de uma perspectiva de outra pessoa não é, de todo, uma tarefa fácil.

É preciso ainda salientar o facto de que a decisão de se musicar uma peça já existente não é, de todo, uma ideia nova. Há já muito tempo os compositores demonstravam o interesse em musicar obras literárias dos mais variados géneros. Exemplos incluem o interesse de Kurt Weill pelo trabalho literário de Bertolt Brecht, Richard Strauss por Friedrich Nietzsche e Oscar Wilde, Ludwig van Beethoven por Friedrich Schiller, Luciano Berio por James Joyce e Samuel Beckett, Gustav Mahler por Johann Wolfgang von Goethe, Henry Purcell por Virgílio, entre outros. Boa parte das óperas que nós conhecemos hoje em dia, independentemente do período em que estas foram escritas, têm libretos de ou baseados em obras literárias pré-existentes.

O mestrando considerou (conforme o capítulo I.3.) o simples acto de escrever uma peça operática como um desafio de grandes proporções, uma vez que envolve uma vastidão de áreas ligadas à música e ao teatro, dado que esta ópera envolve uma orquestra sinfónica com coro misto e sete solistas, tendo de escrever-se, assim, para uma grande formação instrumental.

A decisão de escolher uma peça de Mário Cesariny demonstra, ainda, um interesse pela ironia, pela sátira e pela crítica, tendo em conta que este autor é um dos máximos expoentes desta índole no século XX (incluindo o facto de ter sido considerado um estranho ao longo de toda a sua vida, mesmo após o 25 de Abril), proporcionando assim uma oportunidade para elaborar um comentário crítico sobre a sociedade actual, desenhando, ainda, paralelos entre a peça original de teatro e uma sua adaptação a uma peça operática.

Esta adaptação operática do *Auto*, bem como a peça original, compromete-se a ser uma peça de carácter crítico à sociedade consumista em que nos inserimos. Existe aqui a afirmação de que o mundo actual continua a criar muitos problemas. Sente-se, por isso, a necessidade de resolvê-los o quanto antes, apesar de este ser um processo extremamente moroso que nunca será resolvido de um dia para o outro. Pretende-se com esta ópera, assim, questionar o consumismo enquanto necessidade humana. Serve ainda de autocrítica, ou seja, a pessoa a elaborar esta ópera criticar-se-á, a si mesma, como agente activo da sociedade em que se insere, explorando, por exemplo, as suas contradições enquanto pessoa, mesmo que estas estejam tão-somente

expressas na própria partitura. Neste contexto, por consequência, pode-se perguntar: “O que é que o compositor quis expressar ao escolher uma determinada orquestração, uma determinada estética?”. Isso poderá ser visto como mais um objecto de reflexão aberta fora do contexto da tese do que propriamente algo que tem que ser aqui respondido de forma concreta.

Sendo assim, a ópera surgiu devido a dois grandes factores: por um lado, a ópera (neste caso, de cariz sinfónico) como um desafio enorme (em comparação com peças de instrumentação e/ou duração mais pequenas) no contexto artístico, mais concretamente musical; por outro, o interesse pela sátira como um meio para atingir um fim, que é o do comentário, a partir dos meios fornecidos para a escrita desta peça, acerca da realidade circundante.

## **II.2. Processo de criação da ópera**

Esta é a parte principal da tese de Mestrado, que consiste na composição da peça operática, sendo, por conseguinte, o capítulo central deste relatório. Aqui vai ser resumida toda a informação relevante acerca da composição musical da ópera, correspondendo assim à recolha e análise dos dados obtidos para esta investigação.

A ópera a ser aqui apresentada é uma interpretação pessoal da peça de teatro original – todavia, é uma interpretação que tenta complementar o mais possível aquilo que foi escrito há mais de cinquenta anos atrás, não havendo quaisquer intenções de “violar” o texto de qualquer forma. Podemos ainda afirmar que a música inserida nesta ópera não é uniforme, não havendo, no entanto, intenção de o ser, pois o que foi musicado reflecte o que está escrito no libreto, e o que está escrito no libreto é uma acção bastante imprevisível numa vasta multiplicidade de momentos, pelo que a música deverá ser, por conseguinte, diversificada em termos de material, havendo momentos ora de tensão, ora de distensão, expressos tanto pela orquestra e coro como pelos solistas. Ainda assim, a disformidade pode dar origem a um certo tipo de uniformidade, se assim se apresentar constantemente como disforme, diversificando desta forma o aspecto desta peça. Os materiais gerados andam lado-a-lado com o desenvolvimento da acção, que, por sua vez, se reforça no conceito da metáfora, que vai ter um impacto muito forte na ópera, da mesma maneira que o tem na peça

original. Por conseguinte, esta ópera apresenta-se com uma linguagem musical bastante complexa, assinalada pelo seu carácter híbrido, entre o tonalismo e o atonalismo, que, por sua vez, permite gerar uma multitude de expressões muito diferenciadas entre si.

### II.2.1. O essencial da ópera

A adaptação de *Um Auto para Jerusalém* que estamos aqui a mostrar pode ser descrita como sendo uma peça operática que foi composta por João Llano entre os anos de 2016 e de 2018, baseada na peça teatral homónima de Mário Cesariny, que serve de libreto. Sendo esta uma ópera de cariz sinfónico, foi composta para orquestra sinfónica com coro misto (SATB) e sete solistas, tendo uma duração aproximada de uma hora e um quarto. A dimensão destas forças instrumentais deve-se ao facto de esta poder ampliar o factor intensidade desta ópera a nível sonoro.

O texto do libreto – cujo papel a música pretende reforçar – segue o original da peça sem qualquer excepção, o que inclui por sua vez várias passagens que são arcaicas para o registo do português que é escrito e falado hoje, por analogia aos arcaísmos típicos dos anos 1960 – inclusive, não há qualquer repetição de passagem textual por parte dos solistas (apenas algumas pequenas passagens textuais são enfatizadas ou reforçadas pelo coro). Como o próprio título da obra indica, é uma ópera de um só acto: toda a acção passa-se no mesmo lugar.

Todavia, contrariamente à peça original, onde não existe qualquer divisão por cenas (pode-se dizer que a peça tem uma só cena, tecnicamente falando), a ópera foi dividida em oito cenas (leia-se, andamentos), tendo por base as entradas e saídas das personagens (exceptuando-se a entrada de Tobias, que é feita a meio de uma fala do Orador na cena 4, cps. 252–253, Figura 1). Esta decisão veio na sequência de facilitar ensaios e gerar uma melhor organização musical da peça, bem como dar uma ideia do rumo da ópera no seu todo.

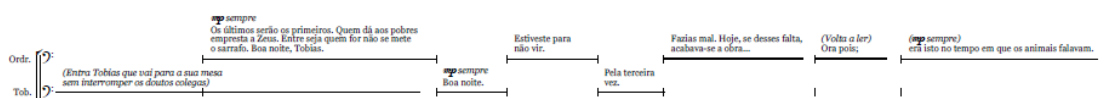


Figura 1: Entrada de Tobias (cena 4)

## II.2.2. Descrição musical da ópera

A música aqui composta revolve-se na ideia de contraste, tendo em conta o próprio enredo da ópera: é altamente cómico, mas é ao mesmo tempo bastante sério; é bastante forte, mas com momentos de grande calma, que de forma paradoxal chegam a ser às vezes eles próprios muito fortes. A ópera, sendo assim, não se apresenta, de todo, uniforme, não havendo sequer intenção de o ser. A disformidade da ópera, por si mesma, dá origem a uma mensagem importante: a instabilidade, a contradição, que caracteriza, e muito, o ser humano.

Similarmente à peça de teatro, a ópera combina elementos relativos ao surrealismo (entre os quais a adição de material novo que exacerba o que está a ser dito) e ao teatro épico (entre os quais a relação complementar entre a dinâmica musical e a acção dramática), reconhecendo as semelhanças e as diferenças entre estas duas correntes (conforme o subcapítulo II.1.2.).

A ópera faz um uso bastante extensivo (ainda que não propriamente intensivo, no contexto de sistemático) de melodias que se baseiam em escalas meso-orientais, tendo em conta o local da acção da peça, havendo ainda momentos que consistem em contornos por via de quartos-de-tom (a escala de 24 tons em temperamento igual é o sistema microtonal mais prático dentro dos padrões de afinação dos dias de hoje), por sua vez, estes designam momentos de instabilidade e imprevisibilidade acrescidas. Os quartos-de-tom (ainda que neste caso em afinação justa, ou pura) podem ser encontrados na música do Médio Oriente, em particular na música tradicional árabe, em escalas conhecidas como *maqam* (pl.: *maqamat*). Estas escalas, por sua vez, são também utilizadas na música judaica, principalmente pelos judeus *mizrahim*, originários do Médio Oriente.

Harmonicamente, nunca existe uma definição clara do que pode ser considerado consonante e do que pode ser considerado dissonante: estes dois parâmetros estão praticamente lado-a-lado e conflituam-se um com o outro durante toda a peça. A peça assume-se como sendo atonal na sua raiz (apesar da presença de pedais no registo baixo, mas isto não é suficiente para se definir como uma peça tonal). Ainda assim, o uso de materiais harmónicos que provêm de princípios tonais (incl. acordes triádicos,

como p. ex. na cena 8, Figura 2) é prevalente. Porém, estas sonoridades consideradas consonantes são, muito frequentemente, sobrepostas por notas ou contornos que pouco ou nada têm a ver entre si.



**Figura 2:** Uso de princípios harmônicos tonais na cena 8

O ritmo desempenha na ópera um papel bastante complexo, às vezes mesmo paradoxal. Por um lado, boa parte da ópera não se caracteriza por um ritmo assumido, levando à sensação de ausência do mesmo. Por outro, a ópera faz uso de ritmos irregulares, reforçando a ideia de não-linearidade do discurso (seja ele musical ou teatral), mas também de ritmos regulares, quadrados, impondo muito firmemente na peça um carácter militarista que é protagonizado pela *persona* do Homem da Gestapo: estas duas tipologias rítmicas, sobretudo nas cenas 1 e 8 (Figuras 3 e 4, respectivamente), confrontam-se frequentemente entre si. A relação regularidade-irregularidade no ritmo não só se reflecte nas figuras rítmicas mas também na duração dos compassos.

Figura 3: Comportamento rítmico na cena 1

Figura 4: Comportamento rítmico na cena 8

Todos estes parâmetros – sejam eles a melodia, a harmonia ou o ritmo – foram deliberadamente decididos num contexto poético e metafórico de total instabilidade e disformidade que, por sua vez e paradoxalmente, podem conferir estabilidade e uniformidade à música, no contexto de consistência deste trabalho artístico, ou seja, o recurso prevalente do paradoxo pode servir para contrariar a contradição e conferir coerência a algo que não aparenta ser coerente no seu discurso. Em suma, a disformidade pode gerar uniformidade, se assim se mantiver constante. A uniformidade no seu sentido mais concreto, contudo, pode ser expressada a partir de uma presença constante de alguns materiais bastante importantes.

Indo por esse aspecto, podemos notar ao longo da peça a presença de quatro contornos melódicos (pode-se chamar a estes de *leitmotifs*, a partir do conceito de

Wagner de que estes identificam determinados momentos ou personagens da ópera) que se vão tornar bastante importantes para a designação de momentos de grande tensão: o primeiro de todos pode ser designado como o “tema-alerta” (Figura 5), utilizado quando existe um momento alto da peça a ser destacado - é utilizado no início da própria ópera (para dar a ideia do que vai acontecer ao longo da peça), quando Matatias se revolta (cena 6, cps. 25–30) e, no final da peça, imediatamente antes dos dois compassos finais (cena 8, cps. 273–274). Ao longo da peça, existe ainda outro contorno melódico que designa um momento de imprevisibilidade e de acumulação de tensão, que aqui se pode designar de “ponto de exclaração” ou “*interrobang*” (Figura 6), nomeado a partir do caractere homónimo (‡) que combina o papel de interrogação e o de exclamação, podendo expressar uma surpresa inesperada – pode haver alguma oscilação intervalar neste tema em particular, conforme a Figura 5. Um terceiro tema, aqui designado de “tema de confusão” (Figura 7), consiste num contorno melódico constituído por um intervalo de segunda menor e outro de quarta aumentada (os intervalos mais dissonantes da escala cromática), ambos ascendentes, designando uma tensão gerada por algum tipo de confusão, desentendimento – este tema prevalece nas cenas 4, 7 e 8. Existe ainda um quarto tema desenhado para momentos de maior acalmia, que consiste em sequências consecutivas de graus conjuntos (ascendentes e descendentes) em compassos diferentes – este tema pode-se designar de “tema de distensão” (Figura 8): é recorrente no final da cena 3 e nas cenas 4 e 7. O “tema de distensão” pode fazer uso de intervalos consonantes e dissonantes, dependendo do contexto fornecido pelo libreto.



**Figura 5:** Tema inicial da ópera, tocada pelo piano, aqui designado “tema-alerta” (cena 1)



Figura 6: Duas variações do tema aqui designado “ponto de exclamação” ou “interrobação” (cenas 7 e 5, respectivamente)



Figura 7: Duas variações do “tema de confusão” (cenas 4 e 8)



Figura 8: Uma variação do “tema de distensão” (cena 4)

A multitude de materiais sugere, em consequência, que a peça não é uniforme em termos de conceito, pois tenta reproduzir o mais possível na música aquilo que é dito na peça teatral, cujo enredo é bastante instável, havendo assim necessidade de a peça

se assumir musicalmente, também, bastante instável. Pouco ou nada se pode prever na peça musical, e assim sendo há várias situações em que as mudanças de tema, ritmo e/ou carácter são súbitas, em vez de subtis. Por sua vez, a subtilidade não constitui um material de grande importância na peça, pois a peça consiste na exacerbação das características de cada uma das personagens, que se apresentam bastante distintas entre si.

Apesar de boa parte da ópera ser cantada, existem muitas partes que são faladas – que correspondem ou a falas não muito importantes, ou a falas que têm uma intenção de contrastar com partes cantadas (a título de exemplo o diálogo entre o Servo-Porteiro e Eleazar na cena 7, cps. 39–84, Figura 9) ou para efeito cómico, contrastando às vezes com a seriedade gerada pela orquestra. Além disso, o uso de partes faladas desenha um paralelo com a peça original, de teatro, dando assim à ópera um carácter teatral e proporcionando ainda um contraste com as partes cantadas. As partes faladas são mais flexíveis, em termos de expressividade por parte dos solistas, quando os compassos correspondentes não têm acompanhamento instrumental – os compassos marcados com fermatas (suspensões), curtas, normais ou longas, conferem ainda maior abertura neste aspecto. O discurso nas partes faladas toma uma velocidade mais rápida, por sua vez, nas partes onde há acompanhamento orquestral, sobretudo se o espaço de tempo equivaler a apenas um ou poucos compassos.

The image shows a musical score for a dialogue between S.P. and Eleazar. The top staff is for S.P. and the bottom for Eleazar. S.P. has two lines of music with lyrics: "Eu não sei na - da, meu se - nhor... Sou um po-bre-es-cra - vo..." and "He-ro - das é nos - so rei... non-so ecco-les - te mo-nar - ca...". Eleazar has two lines of music with lyrics: "Tens mais de manha que eu de subdleria..." and "Nada tomas, estás entre gente decente, sob a minha protecção. Responde ao que te pergunto...".

**Figura 9:** Diálogo entre o Servo-Porteiro e Eleazar (cena 7)

No geral, o desenvolvimento musical da ópera é baseado na acção que se vai desenrolando, não havendo nenhum tema específico dedicado de forma especial ou explícita a cada personagem. É a acção que vai determinar o rumo da música, pelo que as dinâmicas, a densidade orquestral e a sonoridade tímbrica vão ser sempre afectadas pelo curso da acção que se vai desenrolando. Evita-se assim que se desenhe algum tipo de viés em favorecimento de uma ou algumas personagens em particular, focando-se em vez disso numa atitude de imparcialidade face a estas.

Ainda assim, as personagens estão identificadas por contornos melódicos individualizados entre si. Esta personificação dos intervenientes da ópera também se reflecte no registo de voz utilizado: o Orador é barítono, que lhe confere a dignidade de narrar a obra, mas pode gritar num registo mais agudo se necessitar de intervir contra uma das outras personagens; o Servo-Porteiro é tenor, o que lhe pode dar uma voz frágil e atrapalhada; Matatias, sério mas gritante e até cómico, é-lhe conferido o registo de tenor; Eleazar, requintado mas desordeiro, faz uso do seu registo de barítono; Tobias, ponderado, é baixo; o Menino Jesus, ainda criança, tem duas vozes à escolha – contratenor ou contralto (dependendo de quem está disponível) – e caracteriza-se por um registo dinâmico forte e revoltoso; e o Homem da Gestapo, militarista, robótico e agressivo, faz uso do seu registo de tenor (metaforizando o proferir de uma ordem por parte de um agente nazi). O Servo-Porteiro e Eleazar, com personalidades mais instáveis (o primeiro pouco sabe o que dizer, enquanto o segundo é atrapalhado a falar), fazem uso de *glissandi* nos seus diálogos, tendo aqui o papel de reticências no discurso proferido. Todas estas vozes, seja nos contornos melódicos, seja no registo atribuído, foram pensadas como forma de acentuarem o seu papel na ópera, bem como intensificarem o efeito musical pretendido.

Os materiais musicais utilizados nesta peça são sistematicamente afectados pelo comportamento de cada uma das personagens da ópera, pelo que a mudança do rumo da música, seja ela gradual ou súbita, acaba por ser uma constante, em particular nos momentos em que uma ou mais personagens mudam de estado de espírito, ou nos momentos em que existe algo novo, contrário ao que se tem vindo a ser mostrado até então. Isto acontece em particular na segunda metade da peça, sobretudo nas duas últimas cenas.

A orquestra desempenha um papel extremamente relevante na ópera, em várias partes mesmo de protagonismo (ao invés de mero acompanhamento), no sentido em que esta é determinante na quantidade de tensão, que sobe e desce conforme dois factores: um é a disposição das personagens, e o outro é a disposição do texto. Por exemplo, a fala de Jesus da letra de ensaio D até ao compasso 123, na cena 5 (Figura 10), denota um monólogo que começa calmo, mas vai-se tornando cada vez mais tenso, estando a orquestra a acompanhar esse percurso. Por outro lado, na cena 8, na

passagem correspondente aos compassos 39 – 91 (Figura 11) – que pode-se considerar uma ária –, o Homem da Gestapo, sempre concedente, canta piano, estando a orquestra a acompanhá-lo na mesma dinâmica – por outro lado, todavia, canta roboticamente, com um motivo rítmico extremamente rígido, expressando ameaça, estando esta ideia a ser reforçada pelas percussões, pela harmonia dissonante e pela presença omnipresente do coro, em que as notas tocadas são sempre as mesmas – e o coro faz uso de ritmo falado, aumentando assim a dissonância. Por conta destes motivos, a orquestra, bem como o coro, desempenha, nesta ópera, um papel primário, fulcral no desenvolvimento do seu discurso musical.

94  
 Jesus: *mf sub* — por-to-da-s par-te é o mes-mo: fi-me e do-en-ça, fo-me e ti-ra-ni-a, fo-me e ab-je-ção. *poco cresc.* Ir - mãos dou-to - ras, li-to-ão po-de con-ti-nuar ao-sim. *f* Vos - sa-béis que He - ro - da é um ti-  
 Vin. I  
 Vin. II  
 Vla  
 Vc  
 Cb

Figura 10: Fala de Jesus (cena 5)

Eleaz. *ff sempre* — para o homem da Gestapo — Tu, vem cá! Quem te deu licença para andar por dentro das paredes?  
 H. G. *(O homem da Gestapo avança. A porta fecha-se.)* *mf dim.* Um momentinho, meu caro senhor... *p molto pesante* (Tira uma chapinha da parte de trás da orelha — pode estar presa ao chapéu — e mostra a a Eleazar, que muda inteiramente de atitude) Te-ah-o des-gos-to de co-mu-ni-car que estais pro-sos em no-me do Rei. *f* Cum  
 Vin. I  
 Vin. II  
 Vla  
 Vc  
 Cb

Figura 11: Passagem do Homem da Gestapo (cena 8)

Há, ainda assim, exceções à regra geral: na cena 4, por exemplo, Eleazar (cps. 99 – 111), a propósito do protesto de Judite contra Herodes, profere que:

Ninguém se atreve a levantar a voz quando Herodes está presente, e essa meretriz arrombou-lhe o palácio com as ancas! Que número para «A Voz de Jerusalém»! (*Inspirado*) Vou escrever um poema! (Cesariny 1964:23)

Deliberadamente, este segmento é cantado por Eleazar em recitativo a solo (Figura 12), uma vez que a dinâmica utilizada, extremamente forte, dará força suficiente ao solista para se auto-protagonizar em termos de potência – neste aspecto, a adição de orquestra poderia ser interpretada mais como um adereço do que um reforço expressivo. Um solo forte pode também significar isolamento, como se ninguém estivesse à volta da personagem, ou então mesmo a celebração do eu, tendo em conta o snobismo e o egocentrismo de Eleazar.

The musical score for Figure 12 shows a solo passage for the character Eleazar. It consists of two systems of staves. The top staff is for Eleazar, with lyrics in Portuguese: "Não ralhes, Matias, eu a - cho lá-to... Não sem-na-cio-nal! Nin-guém se U - tre-ve-ga lá-va-n-tar a voz... quai-do He-ro - das...". The score includes various dynamic markings such as *p* (piano) and *fff* (fortissimo), and performance instructions like "molto rit." and "Libero, solo". The second system begins at measure 106 and includes lyrics: "e essa meretriz arrambou-lhe o pulcício com as ancas! Que número para A Voz de Jerusalém! (Inspirado) Vou escrever um poema! Senhor... Diz ao público quem és. f.dito. Ela, a falar de mim? Póe muito posar. Sua E - le - az - o - la - te - her -".

Figura 12: Passagem a solo de Eleazar (cena 4)

A orquestração da ópera, similarmemente aos *leitmotifs*, garante muitos momentos de tensão e instabilidade, havendo, ainda assim, contrastes de acalmia geral, em que os momentos orquestrais são geralmente camarísticos (ex.: cps. iniciais da cena 4, Figura 13) e extremo ânimo, caracterizado por *tutti* orquestrais (ex.: o final da peça na cena 8, Figura 14). Ainda assim, mesmo em secções camarísticas, pode-se expressar nervosismo, como na fala (cantada) de Jesus a partir da letra de ensaio D até ao compasso 123, na cena 5 (Figura 15) – esta ideia de nervosismo e desconforto é reforçado pelo coro, onde as sopranos e os tenores atingem registos extremamente agudos (que poderá de certa maneira metaforizar, neste caso, um povo em sofrimento).

$\text{♩} = 60$

Flautas 1.2  
Oboés 1.2  
Clarinet em C 1.2  
Fagotes 1.2  
Tímpani  
Percussão 1 (Chimes, Triângulo)  
Eb Horn  
Violinas 1  
Violinas 2  
Viola

Figura 13: Secção camarística (cena 4)

239 **molto accel.** . . . . . **ff sempre**

Fl. 1  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Tpa. 1-3  
Tpa. 2-4  
Ttr. 1  
Ttr. 2  
Ttr. 3  
Timp.  
Perc. 1 (Obc.)  
Perc. 2 (Snare)  
Perc. 3 (Cim.)  
Perc. 4 (W.B.)  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

Figura 14: Tutti orquestral (cena 8)

Figura 15: Fala de Jesus (cena 5)

### II.2.3. O papel da metáfora

A metáfora, bem como o peso desta no decurso da acção, desempenha um papel extremamente importante na ópera, como o desempenha na peça original. Se tivermos em conta que o domínio chamado de extramusical pode ser ele, também, musical, então o uso de metáforas passará a fazer parte da música – tendo-se por base a ideia de John Cage de que a música envolve tudo, incluindo o próprio silêncio.

Um dos exemplos mais significantes do uso da metáfora é a referência à Gestapo, que é aqui utilizado como um recurso proléptico para enfatizar a transversalidade histórica do poder e da opressão, de forma a comentar a actualidade da problemática proposta por esta obra, que foi originalmente escrita com o objectivo de criticar o Estado Novo sem o mencionar directamente (mesmo assim, a peça original foi proibida pela censura).

A ópera adiciona ainda um recurso metafórico bastante fulcral: as sirenes. Estas são utilizadas em dois tipos de ocasiões. Um, no momento em que Eleazar comenta a situação jornalística em Jerusalém (cena 4, Figura 16), destacada pelo sensacionalismo, um elemento que se pode considerar crucial no contexto da alienação social. No outro, metaforiza o carácter autoritário da polícia política de Herodes (cena 8, Figura 17), realizando-se uma comparação entre esta e as demais polícias políticas que surgiram

ao longo dos tempos, sugerindo a ideia de que a opressão não conhece uma linha temporal, sendo assim uma constante ao longo da História.

147

$\text{♩} = 100$

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpa. 1-3.

Tpa. 2-4.

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Perc. 1 (T.-t.)

Perc. 2 (Bbo.)

Perc. 3 (Ptos.)

Eleaz.

*cresc. poco a poco*

*p*

*fff*

*ff*

*f*

*Para Tri.*

O jornalismo, então,  
é um hor-  
ror!

Figura 16: Uso das sirenes (cena 4)

20

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Tpa. 1-3

Tpa. 2-4

Tpt.

Tbn. wah-wah  
p ad lib.

Tbn.

Timp.

O tambor toca fortíssimo. O tambor para.

Perc. 1 (Bbo.)

Perc. 2 (Cia.)

Perc. 3 (T.-A.)

S.P.  
*fff*  
 — anarquicamente —  
 É aqui, no meu peito, uma vara que passa de lado a lado!  
 Esconde-se.

Tob.  
*fff*  
 Eleazar! Eleazar!

H. G.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*fff*  
 Ao fundo, por uma porta  
 fechada, aparece o Haimon  
 da Gestapo. Fica um momento  
 imóvel, sobre um fundo  
 intensamente iluminado.

Figura 17: Uso das sirenes (cena 8)

A ideia da metáfora é reforçada, também, nos compassos finais da peça, pela “bomba nuclear” (interpretada pelo bombo), como metáfora à Segunda Guerra Mundial, perpetrada pela Alemanha Nazi, que viu no seu fim duas bombas nucleares serem

detonadas pelas forças americanas em Hiroshima e Nagasaki a 6 e 9 de Agosto de 1945, respectivamente.

Segue-se a nota de programa que acompanha a ópera, escrita pelo próprio compositor:

Jerusalém.

Académico-Clube dos Sábios.

Um orador que aguenta a pressão.

Um pobre escravo que não sabe ler nem escrever.

Três intelectuais megalómanos: um rezingão, um snobe e um sensato.

Um Jesus Cristo ainda criança a pregar pela acção directa.

Um agente da Gestapo ao serviço de Herodes.

Ano: 1964.

...que pretende enfatizar a presença e a ligação dos vários factores historicamente díspares mencionados no capítulo anterior.

É ainda bastante importante mencionar que a nota de censura, datada de 1965, está integrada na própria ópera, ainda que desintegrando-a com o resto da música, no momento em que se dá o aplauso. O intento ao inserir a nota de censura naquele momento específico (bem como o simples facto de a inserir) é o de provocar o público, colocando-o a pensar sobre as palavras proferidas por escrito pelo censor que decretou a proibição da peça original, expondo a nu a questão da censura às artes em Portugal no tempo do Estado Novo (e, possivelmente, uma espécie de autocensura das artes no mesmo país, nos dias de hoje, que deverá ter sido causa do regime anterior) (conforme o subcapítulo II.1.2.). A nota de censura deverá ser projectada no próprio palco e pronunciada por uma pessoa fora deste, em voz-off.

#### **II.2.4. Que se pretende com esta ópera?**

Esta ópera, por conseguinte, quer desenhar um paralelo entre a criação artística, que se pode exprimir por meios abstractos, e a realidade concreta que dá origem a um comentário, ou vários comentários, sobre questões presentes, não se querendo impor um determinado ponto de vista enviesado, mas antes expô-lo e fazer o público pensar

sobre o tema a ser apresentado. O objectivo é colocar o público a pensar sobre o assunto que está a ser apresentado, não convertê-las a um determinado tipo de pensamento.

Sendo assim, pode-se dizer que o resultado desta ópera consiste numa peça com pouco (se tanto) sentido de previsibilidade, sem se conseguir saber o que vai acontecer ao longo da peça. Este factor é expresso pela via musical, de forma similar ao que foi escrito na peça original de teatro. Por sua vez, a música tenta complementar o mais possível o teatro, mesmo tendo em conta que a adaptação operática foi baseada numa interpretação pessoal, por parte do compositor, da peça de Cesariny. Por conseguinte, podemos dizer que a ópera teve uma componente fortemente musical, como é regra geral numa peça operática, mas em que o material utilizado tem um significado claro, mesmo não sendo este expresso de todo por meio de palavras.

O processo composicional da ópera é, portanto, bastante complexo, caracterizado por uma enorme variedade de discursos no domínio musical (da mesma maneira que o há na peça original), expressos por uma vastidão de materiais que foram escritos com o intento de afirmar um certo tipo de momento na peça (calma, tensão, etc.). A disformidade, no sentido em que esta dá incoerência à peça mas, ao mesmo tempo, a imprevisibilidade, pode dar origem, assim, a um discurso coerente, no sentido em que este sempre se assumiu como imprevisível. Por esse motivo, o inventário de materiais musicais é bastante vasto, pelo que a música que foi composta marca-se pela diversidade de discursos, bem como pela complexidade da sua linguagem musical, que explora precisamente estas incoerências de discurso para gerar uma linguagem coerente.

### III.1. Discussão

Realizar uma discussão sobre a temática que está a ser aqui apresentada não é, de todo, uma tarefa fácil, pois requer previamente um conhecimento bastante vasto da relação da arte com a realidade em que se insere. Muito se pode falar aqui, desde a temporalidade da criação artística (num determinado período de tempo) à sua intemporalidade (isto é, transversal a qualquer época, bem como mudar o rumo de qualquer coisa), bem como o papel da arte enquanto agente da sociedade em que se insere, se esta deve ser autónoma dela, ou se esta deve ser instrumento de mudança. Pode-se falar numa discussão que combina sociologia e mesmo filosofia, relacionando estas duas áreas com as artes, pois esta última dá, muitas vezes, roupagem própria relativamente às duas primeiras. Esta discussão pretende ser uma reflexão relativamente às artes (e, por conseguinte, a ópera), mas pode dar origem a várias perguntas, para as quais não existe certamente resposta definitiva.

Esta adaptação operática da peça de Cesariny quer tentar realizar uma interpretação (que se quer considerar válida) da peça teatral original que este escreveu, tendo em conta que já vão mais de cinquenta anos de distância temporal entre a elaboração das duas peças. Muito mudou desde esse período de tempo, e muito irá mudar nos próximos anos, o que poderia pôr em causa a ideia de validade temporal desta adaptação. Ainda assim, as questões sociais que marcaram os anos 1960 continuam muito pertinentes hoje em dia. Pode-se, por exemplo, elaborar uma nova pergunta, a propósito desta reflexão: “A arte é actual?”. Entramos, a partir daqui, no contexto da filosofia, uma área extremamente abstracta por natureza, uma vez que esta não tem como objectivo dar respostas, ou hipóteses de respostas concretas, mas, antes, formular questões novas por via da dúvida. A filosofia, contudo, podendo ser considerada a arte do pensamento, pode-se relacionar muito solidamente com a sociologia e com as artes, da mesma maneira que a sociologia e as artes se podem relacionar fortemente entre si – estas três áreas influenciam o modo de pensar das pessoas ao longo do tempo.

Ainda assim, antes de se tentar responder à pergunta da actualidade da arte em concreto, é necessário formular uma outra pergunta fulcral, de importância crítica

para esta discussão: “O que é a arte?”. Esta é uma de muitas perguntas para a qual nunca irá haver uma resposta definitiva, havendo em vez disso uma multiplicidade de possíveis respostas, podendo-se juntar uma vasta gama de novas definições no futuro, e uma nova vasta gama de perguntas.

O termo arte tem uma multiplicidade bastante vasta de significados, entre as quais uma mera habilidade, tanto na sua apresentação como na sua aplicação, a habilidade humana em oposição à natureza animal (ou outra), a aprendizagem das escolas medievais (*trivium* e *quadrivium*) e um sistema de regras que facilitem a aplicação de certos princípios que serão, na prática, utilizados por qualquer ciência. Hoje em dia, o termo arte é mais utilizado no contexto dos primeiro e último significados, tendo o Homem deixado cair o segundo e terceiro significados em desuso: hoje em dia já se faz muito trabalho artístico não em oposição, mas em complemento com a Natureza (também, mas não só, para enfatizar questões relativas ao ambiente), ao passo que os termos *trivium* e *quadrivium*, que designavam as chamadas artes liberais, são, actualmente, tidas como áreas científicas inseridas nos estudos superiores (leia-se, universitários).

Deleuze e Guattari (1991:158–159), filósofos franceses contemporâneos, defendem que o objectivo da arte – tendo em conta os meios materiais utilizados – é extrair percepções, afectos, sensações, que variam de artista para artista, independentemente da área artística em questão. Consideram ainda que a sensação tem uma multiplicidade de variedades, entre as quais: a vibração, caracterizada por uma sensação simples; o abraço, caracterizado por duas sensações que ressoam uma à outra de forma interdependente; e a retirada, a divisão, a distensão, quando estas sensações deixam de se interagir e tornam-se independentes entre si.

Assim sendo, quando nos deparamos com esta abordagem acerca da arte, podemos interpretá-la como algo que nos devolve uma certa tipologia de sensação resultante de uma simples observação de um simples objecto artístico, passando, em certa medida a ficar na nossa memória – neste caso, as sensações extraídas por essa obra de arte continuam a manter-se dentro de nós durante algum tempo.

Ainda assim, há que entender o facto de que a arte não é, de todo, entendida de forma consensual, uma vez que, muitas vezes, as pessoas e as correntes artísticas definem o que é e o que não é arte, frequentemente tendo por base gostos subjectivos, sejam eles individuais ou colectivos, que, paradoxalmente, nos dão uma ideia sobre um determinado indivíduo ou movimento artístico, bem como o seu papel na relação que se estabelece entre os aspectos da arte e da sociedade.

A arte, por exemplo, é comumente afastada do contexto da ciência, mas são duas áreas que podem estar intimamente relacionadas entre si, uma vez que ambas envolvem a Humanidade e o conhecimento. Os cientistas e os artistas podem exercer actividades diferentes, mas, ainda assim, estes partilham um componente comum: a combinação do processo criativo com a sintetização do pensamento gerado, que, por sua vez, resulta do conhecimento (basta lembrar-nos de que há cientistas que também são artistas). Aliás, ambos são capazes de observar mundos imaginários. O cientista que desenvolve uma teoria ou uma experiência não é, de todo, menos criativo que o artista que pinta ou cria música. Um físico ou um químico não é menos criativo que um escultor ou um realizador. Mesmo podendo haver diferentes padrões de belo, existe entre artistas e cientistas uma atenção particular à sensibilidade estética, isto é, qualquer trabalho desenvolvido por um destes indivíduos tem de prestar atenção à qualidade da sua apresentação. Além disso, ambos os tipos de indivíduos têm, no geral, uma aspiração: contribuir de forma positiva para a Humanidade, gerando, assim, novos pensamentos sobre o seu bem-estar. As pinturas rupestres, por sua vez, podem ser vistas como a primeira das fusões entre a arte e a ciência, tendo, ao longo do tempo, desenvolvido uma relação bastante firme: por exemplo, a Grécia Antiga influenciou o pensamento artístico-científico, em que as artes e as ciências eram desenvolvidas com base em estruturas matemáticas e causais, tradições essas que foram continuando até ao Renascimento e mesmo até ao presente. A figura do polímata do Renascimento, do qual Leonardo da Vinci foi um expoente, demonstra esta relação entre a arte e a ciência (Garfield 1989:54–56).

Por conseguinte, as artes e as ciências podem ser pensadas como se consistissem numa única área, uma vez que estas podem andar lado-a-lado, ou entrecruzarem-se, dado que sem ciência não há arte e vice-versa. Ambas as áreas geram conhecimento e

o conhecimento gera ambas as áreas. Sem a presença de um qualquer tipo de fundamentação científica, teria sido muito pouco provável que áreas artísticas como a música, a arquitectura, o teatro e o cinema existissem, hoje em dia, da maneira como nós a conhecemos. Nesta perspectiva, a ópera que aqui apresentamos tem uma base científica bastante sólida, uma vez que, antes de se seguir para a parte mais artística ou criativa, teve de se estruturar a organização da ópera em várias cenas: em termos de ensaios, esta abordagem é bastante útil, pois permite uma melhor organização destas cenas, o que facilita melhorar a prestação, quer por parte dos intérpretes, quer por parte do maestro, nos ensaios e no dia do concerto. Por um lado, existe toda uma tipologia de expressão artística que deve ser valorizada. Por outro, é necessário ser-se pragmático e ser-se capaz de prever as dificuldades dos músicos em interpretar esta peça (ou outra), considerando que a facilidade e/ou a dificuldade em por de pé esta ópera depende, por um lado, de cada um dos músicos, e, por outro, de como estes jogam num todo colectivo.

Ainda dentro do contexto do significado da arte, podemos dizer que algumas pessoas defendem que esta deve ser ela mesma, arte, e despir-se de toda e qualquer circunstância de raiz sociopolítica, isto é, a arte pela arte, a arte por si só, autónoma, criando, assim, um universo novo, completamente ausente dos problemas que estão na ordem do dia (Waizbort 2000:424). Por seu turno, outras pessoas consideram que a arte tem de se afirmar como instrumento de questionamento, mesmo de contestação, do *status quo* do estabelecimento sociopolítico existente e de mudança de paradigma para um mundo melhor, podendo-se ou não complementar com o conceito de arte pela arte. Outros defendem que a arte pode ser entendida com um duplo papel, isto é, poderá desenvolver duas funções: uma que consiste numa autonomia artística ausente de significado concreto; a outra que consiste num desejo de mudança de paradigmas.

Podemos mencionar três exemplos fulcrais de defensores da abordagem da arte como instrumento de contestação. Theodor W. Adorno, um dos filósofos e críticos de arte mais importantes do século XX, considera que toda e qualquer obra de arte é um conjunto muito vasto de antagonismos que reflectem o contexto social na qual esta se insere. Por sua vez, o capitalismo forçou a arte a recusar as falsas reconciliações de toda e qualquer unidade harmoniosa, leia-se, coerente, passando assim a mostrar

todas as suas tensões, todos os seus paradoxos. Por sua vez, dramaturgos como Bertolt Brecht, bem como os seus colaboradores, entre os quais Erwin Piscator, Hanns Eisler e Sergei Tretyakov, que começaram a focar-se e em apropriar-se do papel lucrativo das instituições artísticas e outros aparatos de similar carácter, e reaproveitá-los para outros fins – por exemplo, e sobretudo, romper com convenções empáticas e expectativas dos espectadores, complementando o entretenimento com a crítica social. Contrariamente ao modelo da complementaridade, pessoas como Guy Debord (ligado à Internacional Situacionista) formaram um modelo de arte crítica que se baseava na renúncia à formalidade da obra de arte e à autonomia dependente da aprovação institucional, dois factores cruciais na arte modernista, não intencionando de forma alguma levar os problemas sociais às salas das galerias de arte, mas antes romper com todo o estabelecimento artístico existente no sistema capitalista vigente (Ray 2013:84–88). Todos estes três exemplos, bastante distintos entre si, têm a sua razão de existir, pois podem ser vistos como instrumentos de mudança no panorama artístico (e cultural) válidos, no sentido em que são pontos de vista coerentes, tanto no seu significado teórico, quanto na sua aplicação prática. Porém, todos eles têm um objectivo comum: o de mudar a sociedade, torná-la mais igualitária, mais justa.

O filósofo Umberto Eco menciona duas formas de endereçar o problema da arte no seu contexto original, uma *a priori* e outra *a posteriori*, que dá origem a duas percepções de arte bastante diferentes, caso esteja ausente uma análise objectiva do objecto artístico. Segundo Eco, a existência de uma obra de arte implica um projecto completo e uma singularidade que torne impossível a modificação de aspectos intrínsecos a esta, atributos que devem ser conscientes por parte de um ou mais autores. Uma obra torna-se influente, transcendente aos tempos – em suma, imortal – quando o seu autor sabe trabalhar vários elementos complexos e transformá-los num organismo vivo. Sendo assim, uma pesquisa histórico-sociológica de um qualquer fenómeno artístico dá origem ao problema da sua análise científica, ainda que esta tenha de ser integrada por um esclarecimento relativo à natureza orgânica da estrutura de tal manifestação (Eco 1981:33–43).

Tudo isto nos leva a formular uma nova pergunta, igualmente pertinente, para responder à pergunta que integra este capítulo: “O que é ser actual?”. Esta é outra

pergunta-chave para a qual não existe uma resposta definitiva. A actualidade refere-se a algo relativo ao tempo presente, ao tempo em que nós estamos integrados. O presente pode ser resultado do passado e um preparativo do futuro, podendo, porém, ser interrompido por algum tipo de revolução, seja ela artística, social ou individual. Mas a actualidade pode também significar algo que remonte à intemporalidade, ou seja, é transversal ao tempo linear – porém, esta questão da intemporalidade é sujeita a intenso debate. Hieronymus Bosch, Leonardo da Vinci, El Greco, Claudio Monteverdi, J. S. Bach, Ludwig van Beethoven, Richard Wagner, os irmãos Lumière, Igor Stravinsky, Pablo Picasso, Alfred Hitchcock, Óscar Niemeyer e tantos outros artistas têm obras de arte que podem ser consideradas intemporais, actuais, no sentido em que estas podem ter sido feitas há já um tempo consideravelmente distante do presente, mas as pessoas, ainda hoje, as apreciam. Dizia o filósofo, economista e sociólogo Karl Marx – concorde-se ou não com as suas ideias e teorias – que cada homem é prisioneiro do seu tempo, uma ideia que é, então, partilhada por Adorno (conforme parágrafo anterior): por conseguinte, a intemporalidade em Adorno não faz, de todo, sentido, pois o facto de qualquer obra artística representar antagonismos e contradições dentro de um determinado contexto social impede que esta seja intemporal. Paradoxalmente, podemos assumir a ideia de que uma obra de arte pode vir a tornar-se intemporal precisamente por nos presentear um período específico de tempo na qual foi criada, tendo em conta que esta obra poderá ter sido um elemento que serviu na altura de manifesto para algum tipo de mudança.

É bem provável que as primeiras obras de arte produzidas pelo ser humano (das quais se inserem as pinturas rupestres) tenham algum significado de índole social, mesmo sendo tão-somente uma simples representação daquilo que era a vida naquele tempo com o qual já não nos identificamos, talvez mesmo de forma crítica. Não só não existe identificação de quem as fez, mas também poderão ter sido feitas por mais do que uma pessoa. Por comparação, a identificação do indivíduo que realizou aquela obra em específico é um fenómeno recente, tendo em conta toda a História da Humanidade.

Podemos ainda falar da abstracção como meio para interpretar o concreto, tendo em conta que abstracto e concreto são dois termos teoricamente antagónicos entre si.

Neste caso em concreto, podemos dizer que as peças aqui mostradas fizeram um uso bastante extensivo (e talvez mesmo intensivo) da abstracção para desenhar uma interpretação de uma realidade concreta. No que diz respeito ao *Auto* de Cesariny, o enredo consiste numa situação (abstraccionada) de um regime ditatorial que governava a cidade de Jerusalém – mas o verdadeiro intento do texto não é, propriamente, falar de Jerusalém *per se*, mas antes realizar uma interpretação abstracta relativa a um regime ditatorial que existia nos anos 1960 em Portugal, criticando-o (o que nos faz evocar Luís de Sttau Monteiro, através da sua peça *Felizmente há luar!* [1961]). A abstracção do concreto, neste aspecto, faz parte do contexto da metáfora como meio de reproduzir uma realidade áspera.

A abstracção do concreto de que estamos a falar, também, desempenha uma função didáctica do público ao expor um outro factor importante, o do paradoxo, o da contradição. A contradição, por significado, é um tipo de acção que consiste em afirmar o contrário do que se acabou de dizer, uma incoerência no que consta de actos ou afirmações sucessivos, mesmo uma oposição de ideias, sentimentos, etc.. A percepção da contradição é fundamental para percebermos a coerência, ou a falta dela, do nosso discurso enquanto pessoas, pois nenhum ser humano escapa a este fenómeno (e isto é transversal a todos os tipos de pessoas), uma enorme complexidade de contradições deliberadas ou não, tendo em conta o contexto bastante complexo da peça original – começando desde logo com a personalidade dos Académicos. Estes dizem-se oponentes a Herodes, enquanto desenham teorias praticamente imperceptíveis por parte do povo (os chamados comuns mortais), querem elaborar uma obra tão grandiosa quanto o Templo de Herodes e têm o seu próprio escravo, o Servo-Porteiro, que, como a generalidade da plebe, era pobre e iletrado: em suma, um conflito entre a megalomania e a humildade. A peça confere uniformidade por meio da disformidade, com uma acção assaz complexa que envolve uma série de acontecimentos, factores e características muito distintos uns dos outros, o que retrata, assim, a vasta contradição do ser humano, enquanto parte de um todo extremamente complexo.

Por falar em paradoxalidades: será que há paradoxos, ao comentar de forma crítica a grandiosidade dos intelectuais do Académico-Clube por via de uma peça operática de

grandes dimensões? A ópera é, *per se*, uma obra de grandes dimensões (geralmente falando), e tratou-se mais de um desafio pessoal do que de qualquer outra coisa, em fazer algo maior, para que o compositor (que elaborou uma peça musical que considera ser substancial do ponto de vista do seu conjunto de peças já compostas) se adapte à realidade prática no que consta da produção de algo que será, certamente, visto como um desafio com grandes dificuldades. Por outro lado, tendo em conta a versatilidade da relação música-teatro, existe a hipótese de se estreiar esta peça operática primeiro em formato de concerto (tipo oratória), deixando a parte mais dramática (em palco) para uma ocasião posterior. A dimensão desta ópera pode ser justificada, ainda, com a complexidade de vários factores, entre os quais o enredo, a quantidade de personagens e, sobretudo, o entendimento da mensagem que se pretende transmitir com a peça. Quanto mais complexa for a interpretação de um texto ou de uma peça musical, tendencialmente maior é o aspecto dimensional da obra artística dela resultante. Para se defender uma possível teoria da contradição, o próprio Cesariny definia o surrealismo como trans-histórico, isto é, sem um começo e sem um fim. Todavia, paradoxalmente, considerava-se este como historiador do movimento surrealista (conforme o subcapítulo II.1.1.), ou seja, define as regras e, ao mesmo tempo, não define a história desta corrente. Toda e qualquer obra de arte estará certamente sujeita a contradições que vão, ao longo do tempo, sendo postas em causa.

Toda esta abordagem estará sempre sujeita a polémica, tendo em conta toda uma temática que não pode ser descrita utilizando palavras ou frases simples, uma vez que se trata de algo dotado de uma enorme complexidade, que requer conhecimentos em várias áreas relativas às artes e às ciências sociais. As próprias personagens são transpostas para outra realidade – da antiguidade para o tempo da ditadura que se vivia em Portugal no século XX. São personagens-tipo, através das quais se faz a sátira. Não é coisa nova, uma vez que inúmeros foram os artistas que quiseram relacionar o seu trabalho artístico com a contestação. Boa parte do trabalho artístico está relacionada com a arte da contestação relativamente a algo: por exemplo, contestar a condição humana de um determinado período de tempo no qual o tempo da História não coincide com o tempo histórico – esta é a sua intemporalidade.

Sendo assim, perguntemo-nos, mais uma vez: “O que é a ópera intitulada *Um Auto para Jerusalém*, baseada na peça original homónima de Mário Cesariny?” É uma ópera que foi composta por um mestrando, sendo esta o seu projecto artístico de referência ao longo do seu Mestrado. A peça original na qual esta ópera foi baseada foi uma peça de intervenção que expôs, de forma muito indirecta e ao gosto surrealista, os problemas que eram pertinentes ao tempo em questão. Pode-se dizer, porém, que a peça teatral que deu origem a esta ópera continua muito actual, apesar dos mais de cinquenta anos desde a sua publicação. Nasceu das questões políticas e sociais próprias do regime totalitário e ditatorial. Embora longínquos no tempo, continuam a ser muito pertinentes nos dias de hoje: o poder, a opressão, o pseudo-intelectualismo que se diz opor a regimes autoritários mas pouco ou nada faz para os desfazer, ou fá-lo por meios incompreensíveis para a maior parte da população. Tendo em conta a questão mais científica da arte, podemos dizer que esta ópera foi estruturada o mais consistentemente possível, por motivos práticos de organização musical da peça. Esta estruturação pode também ser vista como uma arte por si mesma, da mesma maneira que o libreto pode ser visto como um objecto artístico que pode viver independente da ópera para a qual esta foi escrita. Em ambas as peças, pode dizer-se que existe uma complementaridade entre os conceitos de arte pela arte, pois houve opções estéticas individuais, e de arte crítica, uma vez que estas foram realizadas com o intuito de comentar o que os respectivos autores criticam, apesar de as duas peças terem sido feitas em períodos bastante díspares entre si. Numa perspectiva estritamente musical, pode-se dizer que o resultado desta adaptação operática é de que esta se trata de uma peça muito dissonante, bastante imprevisível, onde as perguntas geradas pelos materiais musicais elaborados ao longo de toda a peça (e ao longo dos quase dois anos em que esta foi composta), nem sempre correspondem a uma resposta previsível (tal previsibilidade é, na verdade, uma raridade, se é que esta existe de todo). De facto, pode mesmo ter a ver com noções científicas de consonância e de dissonância, onde factores tão fulcrais como a intensidade, as vibrações e as expectativas estão constantemente em jogo entre si, ora de forma conflituosa, ora de forma complementar.

### III.2. Conclusão

De acordo com os resultados alcançados ao longo deste projecto artístico, podemos dizer que a ópera *Um Auto para Jerusalém* foi sujeita a uma interpretação musicada, a mais coerente possível, da peça dramática original, inserida no seu contexto, indo buscar, a nível cronológico, dois planos do passado: um passado próximo, na qual a peça original de Cesariny foi publicada, e um passado distante, a de Jerusalém no tempo de Herodes e dos romanos. A linguagem musical utilizada ao longo da ópera foi deliberadamente elaborada para ser complexa e disforme, explorando de forma extensiva os vários paradoxos que foram sendo gerados por esta. Crê-se que a ópera aqui apresentada mostra também que estas questões não são só transversais ao tempo mas também à geografia do globo: apesar de a acção teatral se desenrolar no Médio Oriente, talvez a região mais instável do mundo, esta é aplicável a todo o planeta, inclusive o mundo desenvolvido, onde existe um elevado fosso entre ricos e pobres com uma gigante classe média a servir de híbrido entre os dois extremos – neste aspecto, as histórias que envolvem pessoas semelhantes às deste enredo cruzam-se em todos os pontos do mundo, independentemente do estatuto socioeconómico tanto da pessoa como da sua respectiva região de origem.

Sendo assim, a pergunta de investigação, no contexto mais técnico da investigação teórica que conduziu a este relatório de projecto artístico estará, certamente, respondida, pegando em várias áreas relativas aos estudos artísticos e aos estudos sociais, utensílios críticos para a justificação da existência deste objecto artístico: a ópera *Um Auto para Jerusalém* existe por causa de uma peça teatral intitulada *Um Auto para Jerusalém*, havendo em ambas as peças reflexão sobre os temas que marcaram o período de vida do artista Mário Cesariny de Vasconcelos. Neste caso, podemos dizer que a pergunta é a resposta e a resposta é a pergunta, pois esta foi centrada na temática da ópera que foi composta: a pergunta remete para a definição desta ópera, ao passo que a resposta é o resultado artístico obtido, isto é, o objecto artístico realizado a propósito desta tese – podemos dizer que se trata de algo poético.

O facto de se ter escrito uma ópera e relatar contextos relativos a esta, porém, não implica, de todo, uma reflexão conclusiva, tendo em conta que este trabalho consiste

na elaboração de uma peça musical pelo que, por muito que tentemos dar a nossa própria interpretação, vai ser objecto de várias interpretações por outras pessoas, interpretações essas que se vão diferenciar entre si. O texto dramático e a sua investigação dão origem não só à elaboração de uma ópera (neste caso, música a partir de uma peça de teatro pré-existente), mas, também, de um vasto conjunto de ideias sobre o papel da Arte enquanto ou algo independente de qualquer índole sociopolítica ou algo importante na formulação de novas perspectivas sobre a sociedade, seja no espaço, seja no tempo.

Por conta de todas estas complexidades, este trabalho culminou numa vasta investigação de temáticas que pouco ou nada têm a ver com as artes como nós as entendemos, entre as quais a sociologia e a filosofia, que, porém, se interligam a várias áreas artísticas para exprimirem, individual ou colectivamente, uma vasta e complexa gama de interpretações relativas a estas áreas de índole mais concretamente científica (conforme o capítulo anterior), e mencionar ainda que a música, por exemplo, para além de área artística, também pode ser entendida como uma área científica, sabendo-se que esta conta com uma teoria fortemente relacionada, por exemplo, com a matemática. Espera-se que com este trabalho se possa elaborar possíveis novas perspectivas sobre o papel da música, ou das artes no geral, na evolução da sociedade humana, abrindo, assim, novos caminhos numa temática tão complexa quanto esta, em que artes e sociedade, muitas vezes, parecem não andar de mãos dadas.

## Referências

- Albright, D. (ed.). (2004). *Modernism and Music: An Anthology of Sources*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Aristote. Hardy, J. (trad.). (1932). *Poétique*. Paris: Les Belles Lettres.
- Bryant-Bertail, S. (2000). *Space and Time in Epic Theater: The Brechtian Legacy*. Rochester: Camden House.
- Carlson, M. (2014). *Theatre: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Cesariny, M. (1964). *Um Auto para Jerusalém*. Lisboa: Editorial Minotauro.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1991). Percept, affect et concept. Em *Qu'est-ce que la philosophie?*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Duplessis, Y., Santos, P. (trad.). (1956). *O Surrealismo*. São Paulo: Difusão Européia do Livro.
- Eco, U., Ferreira, J. M. (trad.). (1981). *A Definição da Arte*. Lisboa: Edições 70.
- Farrugia, P., Petrisor, B. A., Farrokhyar, F., Bhandari, M. (2013). Practical tips for surgical research: Research questions, hypotheses and objectives. *Canadian Journal of Surgery*, 53(4), 278–281.
- Garfield, E. (1989). Essays of an Information Scientist: Creativity, Delayed Recognition, and Other Essays. *Current Contents*, 12(8), 54–61.
- Hannula, M., Suoranta, J., Vadén, T. (s/d). *Artistic Research Methodology: Narrative, Power and the Public*. Peter Lang.
- Homem, R. C., Lambert, M. de F. (2005). *Olhares e escritas: ensaios sobre palavras e imagem*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

- Hindley, G. (ed.). (1971). Music in the theatre: the beginnings of opera. Em *The Larousse Encyclopedia of Music*. Londres: Chancellor Press.
- Hurwitz, N. (2014). A very good place to start: The beginning, up to the eighteenth century. Em *A History of the American Musical Theatre: No Business Like It*. Oxon: Routledge.
- Innes, C. (ed.). (2000). *A Sourcebook on Naturalist Theatre*. Londres: Routledge.
- Kothari, C. R. (1985). *Research Methodology: Methods and Techniques*. Nova Delhi: New Age International (P) Limited, Publishers.
- Ray, G. (2013). Adorno, Brecht and Debord: Three Models for Resisting the Capitalist Art System. *The Nordic Journal of Aesthetics*, 23(44–45), 83–90.
- Ricoeur, P. (1975). *The Rule of Metaphor: The Creation of Meaning in Language*. Londres: Routledge.
- Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 10). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 13). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Sadie, S. (ed.). (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 17). Londres: Macmillan Publishers Limited.
- Silberman, M. (ed.), Giles, S. (ed.), Kuhn, T. (ed.). (1964). *Brecht on Theatre*. Londres: Bloomsbury Methuen Drama.
- Styan, J. L. (1981). *Modern Drama in Theory and Practice*. (Vol. 3). Cambridge: Cambridge University Press.
- Waizbort, L. (2000). *As Aventuras de George Simmel*. São Paulo: Editora 34.

## **Apêndice**

João Llano (n. 1995)

**Um Auto para Jerusalém**  
(2016–18)

*para orquestra sinfónica, coro misto SATB e sete solistas*

ópera baseada na obra homónima de

Mário Cesariny de Vasconcelos (1923–2006)

Jerusalém.

Académico-Clube dos Sábios.

Um orador que aguenta a pressão.

Um pobre escravo que não sabe ler nem escrever.

Três intelectuais megalómanos: um rezingão, um snobe e um sensato.

Um Jesus Cristo ainda criança a pregar pela acção directa.

Um agente da Gestapo ao serviço de Herodes.

Ano: 1964.

### **Instrumentação**

2 flautas (*dobráveis em 2 piccolos*)  
2 oboés  
2 clarinetes em si<sup>b</sup>  
2 fagotes

4 trompas em fá  
2 trompetes em dó  
2 trombones  
1 tuba

Tímpanos (*4 tambores*)

4 percussionistas  
    Bombo  
    Caixa  
    Crótalos  
    Pandeireta  
    Pratos  
    Tam-tam  
    Triângulo  
    Wood blocks  
    Xilofone

Piano

Harpa

Coro misto (*SATB*)

Solistas

    Orador (*baritono*)  
    Servo-Porteiro (*tenor*)  
    Matatias (*tenor*)  
    Eleazar (*baritono*)  
    Tobias (*baixo*)  
    Menino Jesus (*contratenor ou contralto*)  
    Homem da Gestapo (*tenor*)

Violinos I  
Violinos II  
Violas  
Violoncelos  
Contrabaixos

### Notas de execução



**Tremolos** (cordas e percussão) ou **flutterzungs** (sopros) devem ser desmesurados



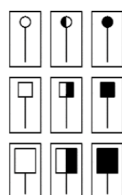
**Fim do pedal** no piano



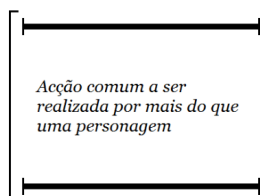
**Bordões da caixa ligados** (esq.)  
e desligados (dir.)



**Pratos de choque:** quando a simbologia das baquetas é usada, deve-se suspender um dos pratos a uma mão



**Baquetas** leve, média e dura, respectivamente  
(*em cima*) caixa, crótalos, pratos, wood blocks  
e xilofone; (*ao centro*) tímpanos; (*em baixo*) bombo  
e tam-tam



*Ação comum a ser realizada por mais do que uma personagem*



**Nota** mais alta possível

**Nota** mais baixa possível

**Nota** de altura indefinida

# Um Auto para Jerusalém

Mário Cesariny de Vasconcelos  
(1923–2006)

(2016–18)

João Llano  
(1995)

## Cena 1

$\text{♩} = 72 / \text{♩} = 108$

Flautas 1.2  
Oboés 1.2  
Clarinetes em si<sup>b</sup> 1.2  
Fagotes 1.2  
Trompas em fá 1.3  
Trompas em fá 2.4  
Trompetes em dó 1.2  
Trombones 1.2  
Tubo  
Timpanos (G A D G)  
Percussão 1 (Bombo, Tam-tam)  
Percussão 2 (Tam-tam, Caixa Triângulo, Pratos)  
Percussão 3 (Pandeiro, Pratos, Triângulo, Caixa)  
Percussão 4 (Wood Blocks, Caixa, Crátalos)  
Harp  
Piano  
Soprano  
Contralto  
Tenores  
Baixos  
Orador  
Servo-Porteiro  
Matatias  
Elezazar  
Tobias  
Menino Jesus  
Homem da Gestapo  
Violinos I  
Violinos II  
Viola  
Violoncelos  
Contrabaixos

$\text{♩} = 72 / \text{♩} = 108$

*A cena passa-se num hábitat desmantelado que apresenta bem visível o diáspora «Académico-Clube dos Sibírios de Jerusalém».*  
*Tobias e Matatias usam túnicas e compridas barbas. Elezazar é jovem e traje com distinção.*  
*O Orador veste um guarda-pé cinzento, alberto, mangas arregaçadas, chapéu colonial.*  
*O Homem da Gestapo aparece numa luxuosa fantasia abundando em plumas e amuletos. Capacete romano na mão direita. Botas de tenente.*

No proscênio, cadeira e mesa D. João V, em cima de um estrado, para o Orador.  
Sobre a mesa, um grande livro fechado, candeeiro, sineta, e o chapéu do Orador.  
Atrás da mesa um relógio de bolso ali, sem ponteiros.

24

Tempo: *molto rall.* (measures 24-38), **A** *Tempo primo* (measures 39-42)

Instrumentation: Perc. 1 (Bbo.), Perc. 2 (T-L), Perc. 3 (Flaut.), Perc. 4 (Cxa.), Pno., Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.

39

Tempo: *molto rall.* (measures 39-42), **A** *Tempo primo* (measures 43-46)

Instrumentation: Fl., Ob., Perc. 1 (Bbo.), Perc. 2 (Tri.), Perc. 3 (Flaut.), Perc. 4 (Cxa.), Pno., Vln. I, Vln. II, Vla.

Lyrics: *Minhas queridas senhoras, estimados senhores:*

60

Fl  
Ob  
Timp  
Perc. 1 (Bbo.)  
Perc. 2 (Tri.)  
Perc. 3 (Pis.)  
Perc. 4 (Cca.)  
Hp  
Pno  
Oud

*mp sempre*  
quando o pano cai sobre a última cena do mundo que já não está desta corina.

*pp* perceberis que eu nem sequer chogo a representar.

*mf* Que vos aproveito a descoberta!

*mp sempre*  
Por expressa vontade do Autor o meu papel resume-se a...

como se diz?

*mf* tudo o que vai passar-se neste palco.

*chi-ri-fi-car*



83

Fl  
Ob  
Timp  
Perc. 1 (Bbo.)  
Perc. 2 (Tri.)  
Perc. 3 (Pis.)  
Perc. 4 (Crot.)  
Hp  
Pno  
Oud  
Vln. 1

Para T-t.  
Tri.  
Para Pis.  
Cca.  
Para W.B.  
W.B.  
Para Crot.  
Crot.

Por vezes intervirei — tenho poderes para isso.

*mp sempre*  
Mas nunca directamente: por interposta figura.

Assim uma coisa à grega.

*mf cresc. poco*  
Evidentemente eu, como actor, quereria dar mais. Muito mais. Bastante mais! — *mp* Não pôde ser.

*pizz.*

92

Tpt. *con sord.* *ff*

Tbn. *con sord.* *ff*

Perc. 1 (Bbo.) *ff* Para Bbo.

Perc. 2 (Tpt.) *ff* Ptos.

Perc. 3 (Cxt.) *ff*

Perc. 4 (Crót.) *ff* Para W.B.

Pno. *ff*

Orch. II

*mp sempre*  
 Enfin, quando as coisas não vão pelo caminho  
 dos nossos desejos, o melhor que há a fazer é levar  
 os nossos desejos pelo caminho que as coisas  
 vão tomando. Parece-nos.  
 (Tira um sauto lenço da guarda-pá e amarra-o ao pescoço)

Vou dar início.  
 (Dirige-se à sua secretária, senta-se, abre o livro, faz uma rápida  
 simulação de leitura e encara de novo o público)

99

Perc. 4 (Crót.) *mp sempre* (C) (F# G A B)

Hp. *mp sempre*

Pno. *mp sempre*

Orch. II

*mp* era isto no tempo em que os animais falavam...

*mf* Jerusalém estava em festa e os messias fugiam da companhia dos pastos.

*A peça é admirável! (Indica o livro) Está aqui toda! Todinha!*  
 Uma maravilha. Garanto que nunca vieste ditto em lado nenhum.  
 É certo que os actores vão entrar por aí com roupas mais excelentes  
 num espectáculo de feira que no favor da vossa inteligência.  
 Mas não vos perturbeis muito com isso. É tudo um tudo-nada para disfarçar.  
 O rapazinho, que também não traz roupa de cristo, também é  
 oh se é, para disfarçar. (Abreando o cen) É assim é que está certo porque  
 sem disfarce não há cenas e sem cen não há teatro. Ora muito bem:  
 cena já não temos. (Aprofundando) Um Académico-Clube dos Sábios de Jerusalém.  
 Secretárias, lanchetas, janda para se poder respirar...  
 (Põe o chapéu colonial na cabeça)  
*mp* Ora pois.

Vln. I *pizz.* *div.* *p sempre* *div.* *pizz.*

Vln. II *p sempre* *div.* *pizz.*

Ch. *p sempre*

104

Perc. 4 (W.B.) *mp sempre*

Hp. *mp sempre*

Pno. *mp sempre*

Orch. II *mp sempre*

*mp sempre* lam aos magotes para os beijos, berravam entre as silvas até vir a noite.

outros metiam-se pelas veredas, lam para a feira ver os cavalinhos.

Vln. I *pizz.* *div.* *p sempre*

Vln. II *p sempre* *div.* *pizz.*

Vla. *p sempre*

Vc. *p sempre*

Ch. *p sempre*

111 Perc. 1 (W.B.)

Pno. *mf* *sempre*

Orch. II

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vcllo *p*

Ch. *p*

*mf* Mas este, de que fala o grande livro.

*mp* não fugira para gozos e arruaças.

121 Fl. *molto rall.*  $\text{♩} = 84$

Ob. *pp* *sempre*

Perc. 1 (W.B.)

Pno. *mp* *meno secco* *p* *non secco*

Orch. II *p* *lira* *procurar os Dentures*

Vln. I *molto rall.*  $\text{♩} = 84$  *p*

Vln. II *p*

Ch. *p*

134 Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *pp*

Tpo. 1-3 *pp*

Tpo. 2-4 *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

144 Tpo. 2-4 *pp*

Tbn. *pp*

Tba. *pp*

Perc. 1 (T-4) *p*

*(página deixada intencionalmente em branco)*

Cena 2

$\text{♩} = 72$

The score is for a scene titled "Cena 2" with a tempo of 72 beats per minute. It features the following parts:

- Flautas 1.2:** Flutes 1 and 2, playing a melodic line with slurs and accents.
- Oboés 1.2:** Oboes 1 and 2, playing a similar melodic line.
- Clarinetes em si b. 1.2:** Clarinets in B-flat 1 and 2, playing a melodic line.
- Fagotes 1.2:** Bassoons 1 and 2, playing a melodic line.
- Timpanos:** Timpani, with a C-clef and a G-clef, playing a rhythmic pattern.
- Percussão 1 (Triângulo, Pratos):** Triangle and Cymbals, playing a rhythmic pattern.
- Percussão 2 (Bombo):** Snare Drum, playing a rhythmic pattern.
- Percussão 3 (Tam-tam):** Gong, playing a rhythmic pattern.
- Percussão 4 (Wood Blocks, Pratos):** Wood blocks and Cymbals, playing a rhythmic pattern.
- Piano:** Piano, playing a complex accompaniment with slurs and accents.
- Sopranos:** Soprano vocalists, singing "shhh! shhh! shhh!" with a *p sempre* dynamic.
- Contraltos:** Alto vocalists, singing "shhh! shhh! shhh!" with a *p sempre* dynamic.
- Tenores:** Tenor vocalists, singing "shhh! shhh! shhh!" with a *p sempre* dynamic.
- Baixos:** Bass vocalists, singing "shhh! shhh! shhh!" with a *p sempre* dynamic.
- Violas:** Viola, playing a melodic line with slurs and accents.

$\text{♩} = 72$

Musical score for measures 12-22. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Percussion 1 (Tr.), Percussion 2 (Bln.), Percussion 3 (W.B.), Piano (Pno.), Saxophone (S.), Alto (A.), Tenor (T.), Bass (B.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Cello (Vcl.).

Measures 12-22 are marked with various dynamics including *ff*, *pp*, *mp*, *p*, *f*, and *pp sempre*. The woodwind parts feature complex rhythmic patterns and articulation. The string parts are marked *p sempre*. The percussion parts include *shhhh!* markings. The score includes first and second endings for several instruments.





68

Tpa. 1-3. poco

Tpa. 2-4. poco

Tbn. poco

S. [a]

A. [a]

T. [a]

B. [a]

S.-P. dos de i - dei - as, que es - pé - cie de sen - ti - men - tos fer - vi - lha - ram em mim quando me dis - se - ram: «Tu fa - zes o Ser - vo - Por - tel - ro, fa - zes o es - tra - vo. En - tra - a - cen - des a ve

Vln. I. poco

Vln. II. poco

Vla. poco

Vcl. poco

Ch. poco

*p* *cresc.*

80

Tpa. 1-3. poco

Tpa. 2-4. poco

Tbn. poco

S.-P. e de bo - ca bem fe - cha - da, tra - ta de sa - tir - div.

Vln. I. poco

Vln. II. poco

Vla. poco

Vcl. poco

Ch. poco

*f* Claro que posso sair, mas não, não aparecer mais!

86

Tpa. 1-3. *mf*

Tpa. 2-4. *mf*

Tbn. *mf*

Ondr. *mf*

S.-P. É o mais cor - rec - to. Tu és quem tudo pode e manda neste globo enquanto durar a representação desta história. Peço-te um acto un acto que altere o curso de certos acontecimentos.

Vln. I. *mf*

Vln. II. *mf*

Vla. *mf*

Vcl. *mf*

Ch. *mf*

*cresc.* *poco* *mf* *gran - de.*

**C molto accel.**

Fl. *ff sempre*

Ob. *ff sempre*

Cl. *ff sempre*

Fag. *ff sempre*

Tpa. 1-3 *ff sempre*

Tpa. 2-4 *ff sempre*

Tpt. *ff sempre*

Thn. *ff sempre*

Thb. *ff sempre*

Timp. *ff*

Perc. 1 (Tri.) *ff*

Perc. 2 (Ebo.) *ff sempre*

Perc. 3 (T.-C.) *ff*

Perc. 4 (Plas.) *ff*

Pno. *ff secco*

S. *ff sempre*

A. *ff sempre*

T. *ff sempre*

B. *ff sempre*

Onr. *ff*

S.-P. *mf*

**C molto accel.**

Vln. I *ff sempre*

Vln. II *ff sempre*

Vla. *div. ff sempre*

Vcl. *ff sempre*

Ch. *ff sempre*

Tri. Para Plas.

*ff* (tocando a sintonia)  
Poco que tirem este homem  
daqui para fora!

*mf*  
Du-êas, ao menos, quem sou! Ou quem é o que faço nesta terra!  
Não, o que fa-ço, não!

*mf*  
O que às vezes parece que gostaria de fazer...

Fl

Ob.

Cl.

Fag.

Tpn. 1-3

Tbn. 1-3

Tbn.

Tbn.

Temp.

Perc. a (Beb.)

Pno.

S. *fff sempre*  
(a)

A. *fff sempre*  
(i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o) (i) (o)

T. *fff sempre*  
(m)

B. *fff sempre*  
(m)

Orch. *fff*  
(trabalh)  
Mas!

S-P. *f*  
(contando aos pés do Orador)  
Era tão simples! Era tão pequenino! Talvez até depois nem fosse preciso esta peça!

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Cb.

*f*  
Eu não tenho o poder que me atribuíste,  
não posso adiantar-te as que estás  
escrito neste livro?

*mf*  
Bom, de joelhos, não! Levanta-te, chega de lamúrias todas.  
Se prometeres sair daí, não digas quem és...  
Mas tens de prometer!

110 **molto rit.**

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Tps. 1-3  
Tps. 2-4  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Perc. 1 (Bb.)  
Ondr.  
S.-P.

*pp* sempre  
Este é o Servo-Porteiro da douta Academia dos Sábios de Jerusalém. Não serve para coisa nenhuma e não sei para o que isto presta. Nasceu num dia em que a Terra se esqueceu de girar em volta do Sol...

*mf*  
Juro, senhor, juro pela cabeça do Profeta!

*ff*  
Ainda Moisés não tinha escrito as sacras libras!

117

Ob.  
Tps. 1-3  
Tps. 2-4  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Perc. 1 (Cl.)  
Perc. 2 (Bb.)  
Perc. 3 (T.-C.)  
Perc. 4 (Pbn.)  
Ondr.  
S.-P.

*ff*  
(num salto)  
Mentem, ladrões!

*f*  
(Frisante)  
Eu sei que mintei. E agora vai lá para dentro. Ainda não foi a hora da tua verdade.

(O Servo-Porteiro retrai-se desalentadamente.)

Cena 3

$\downarrow = 80$

**A**

Soprano: *pp sempre* [a] [a] [a]

Contralto: *pp sempre* [a] [e] [a] [a] [a]

Tenore: *pp sempre* [a] [i] [a]

Baixo: *pp sempre* [a] [i] [a]

Oratório: *f* Sa - fa! *p* a estragando tudo! *mp* (Retorna a sua mesa e a leitura) Ora pois; *p* E - ra lá - to no tem - po em que os a - ni - mais fa - la - vam; *p sub* e o me - ni - no Je - sus - fu - giu - me - mo

**B**

Soprano: *pp sub* [a] [a] [e] [a] [a] [e] [e] [a] [e]

Contralto: [a] [e] [a] [a] [a] [i] [a] [e]

Tenore: [e] [a] [a] [e] [a] [a] [a] [a]

Baixo: [e] [a] [e] [a] [e]

Oratório: *pp* - sem interrupção -  
 I - a pro - ce - rar. os Dou - to - res; es - tes re - u - ni - am - se to - das as tar - des nes - ta ce - na que ve - des; nes - te hor - ri - vel ca - sa - rio Ju - deu. Re - u - ni - am - se à sa - li - da - das seus em - pre -

Mai: *pp* Entra Matias, o Sábio Rutilio, os seus majestoso com vários filhos e tiro-olho. Vai para a sua secretária e dispõe-se para trabalhar.

**C**

Soprano: [i] [a] [a] [i] [e] [a]

Contralto: [i] [e] [a] [a] [a]

Tenore: [a] [e] [a] [a] [a]

Baixo: [i] [a] [e] [i] [a]

Oratório: *mf* - gon... cinco ho - ras cinco e me - la; e fa - la - vam de... coi - sas vi - rias mas pro - fun - das; fi - lo - so - fi - a, re - li - gi - ão, cou - tu - mes *mp* *p* - principalmente costumes - *mp* cõ - sas es - tas mul - tu a - ci - ma

**D**

Soprano: [a] [a] [a] [a] [a]

Contralto: [e] [e] [a] [a] [a]

Tenore: [e] [a] [e] [a] [a]

Baixo: [a] [a] [i] [e] [a]

Oratório: *p* dos em - tu - di - men - tos val - ga - res. De - pois da fa - lar vi - nham os tu - ho - lhos. Pre - pa - ra - vam - um - h - vro *mf* - obra colectiva *p* a que des - da - vam no - ma - ju - por - tã - cis. *ff* Ti - tudo a - to - da - não ti -



112

Soprano: [e] [a] [e] [a]

Alto: [e] [a] [e] [a]

Tenore: [e] [a] [e] [a]

Basso: [e] [a] [e] [a]

Orch. *mp* E lá antontem, com outor Mabuze...  
Beio unedru. Nio achá?

Mandolin: *p* Com - pre - en - do. Pio - va - vel - men - te...

121

Soprano: [e] [a] [e] [a] [o] [a]

Alto: [e] [a] [e] [a] [e] [a]

Tenore: [e] [a] [e] [a] [o] [a]

Basso: [e] [a] [e] [a] [o] [a]

Mandolin: *mp* Mul - to - bri - ga - do. Nio. viu. por a - ca - so, Ju. o dou - tor To - bi - as? Co - mo diz?

Vln. I *pizz.*

Vln. II *pizz.*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Ch. *pizz.*

128

Pno.

Soprano: [e] [a] [e] [a] [e] [a]

Alto: [e] [a] [e] [a] [e] [a]

Tenore: [e] [a] [e] [a] [e] [a]

Basso: [e] [a] [e] [a] [e] [a]

Orch. *ff* - Já é sua honra -  
*mp* Mudo bem. *ff* Siga a peça!

Mandolin: *ff* (Outro tom)  
O mundo está cheio de tolos e os sábios nas mãos deles!

Vln. I arco sul pont. div. *p* arco sul pont. div. *ff*

Vln. II arco sul pont. div. *p* arco sul pont. div. *ff*

Vla. arco sul pont. div. *p* arco sul pont. div. *ff*

Vc. arco sul pont. div. *p* arco sul pont. div. *ff*

Ch. arco sul pont. div. *p* arco sul pont. div. *ff*

*(página deixada intencionalmente em branco)*

Cena 4

$\text{♩} = 60$

Flautas 1.2  
Obois 1.2  
Clarinetes em si 1.2  
Fagotes 1.2  
Timpanos  
Percussao 3 (Pratos, Triângulo)  
Eleazar  
Nio ra - lbes, que - ri do Ma-ta-ti - as. Tra - go - te-u-ma em pri - mei-ra miol...

15

Fl  
Ob  
Cl  
Fag  
Eleazar  
Vln. I  
Vln. II  
Vla  
Vc  
Cb  
conhecex.  
Cal-cu-la tu que Ju-di-te, Ju - di - te, a fi-mea pi - bli-ca, te-ve o ar - tu - jo de te - ao a pa - la-cio de He-ro - dos pro - tes - tar



58

Fl. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Ob. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Cl. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Fag. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Perc. I (T., L.)

S. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

A. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

T. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

B. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Mat. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Elean. *mp* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Vln. I *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Vln. II *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Vla. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Vcl. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Ch. *p* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

*mp* — sem deixar os algarúmbios —  
 Sim? E depois?

*mp* Depois, não sei,  
 é só isto.

*mf* Mas já há quem



72

S. *mf* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

A. *mf* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

T. *mf* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

B. *mf* *sub.* *mf* *sub.* *mf* *sub.*

Mat. *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

Elean. *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

Vln. I *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

Vln. II *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

Vla. *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

Vcl. *f* *sub.* *f* *sub.* *f* *sub.*

*f* É é por essas diabinhas  
 que te estrassas?

di - ga que Ju - di - te vai - vir - cer He - ro - dos - ma - ma - ta - lha de pro - ti - tu - ta com - tra mo - nar - cul



147  $\text{♩} = 100$  **Libero, solo**

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Tpa. 1,3  
Tpa. 2,4  
Tpt.  
Tbn.  
Tba.  
Timp.  
Perc. 1 (T-1)  
Perc. 2 (Bbo.)  
Perc. 3 (Pls.)  
Elez.

O jornaleiro, então,  
é um her-  
-rei!

*p sempre*  
De forma que me decidi  
a trabalhar com os  
-lá-bra e... eu fi- lino- fo... e, a- qui, esse.

157

Perc. 3 (Pls.)  
Perc. 4 (Crd.)  
Ondr.  
Elez.

*mp sempre* Eleazar, *mf* Diz com quem *mp* Interessas tu tão muito *mp*  
vives. a estes senhores.

Ora, que interessas tu *mp*  
a estes senhores?

São mi- to mais se- ga- ros. Vi- vo com a mi- nha ir- mã... que me sus-

173

Perc. 3 (Tri.)  
Perc. 4 (Crd.)  
Elez.

*mp sempre* Por enquanto. *p* A ela não me custa: *f*  
é pobre de rica.

ten- ta, pois estou de- sem- pre- ga- do. A nos- sa ca- sa fi- ce, a qua- tro pas- sos do tro- no de He- ro- dos, na ru- a... dos

188

Perc. 3 (Tri.)  
Perc. 4 (Crd.)  
Mat.  
Elez.

Para Pls.

*mp sempre* Mas eu detesto os ricos *mp* Póbes de Jerusalém! Que Messias *f* É um vaidoso, Eleazar! Seria melhor *f*  
e estou do lado dos pobres, *mf* vird para salvá-los! Cheiram tão mal, *f* que deuses conta do muito que há a fazer. *f* Fauso a limpo o propósi- to do capítulo 6 *f*  
São tão infelizes cotidianos! *mf* se desgraciao... *f* fascicão 2º da nossa grande obra?

Mas os mais infelizes de todos *f* - dando um papelinho -  
ainda são os pobres de espírito, *f* Aqui está, quase todo.

mi- lio- ná- rios de Je- ru- sa- lem.

198  $\text{♩} = 48$

Hp *pp*

Pno *pp*

S *pp*  
(a) (o) (a) (o) (a) (o) (a) (o) (a) (o)

A *pp*  
(a) (o) (a) (o) (a) (o) (a) (o)

Blac. *p troppo esp.*  
 Pt - la - sa - tem - é - mi - te, an - sa - ber das es - tre - las e... de... vir - tu do - Os - tu - mo... Que cho - ma - ra - vi - lho... do - mi - na,



212 **C** **molto accel.**

Ob. *ff sempre*

Hp

Pno *ff*

S (a) (o) (a) (o)

A (a) (o)

Blac. *ff* *mp cresc. molto*  
 Ma - ta - ti an - Fa - non espe - rer... a - ni - ro - gin - ci - a dos li - gio - ni - ras de - ho - ma  
 Ah! por faltar  
 nisto!  
 Sabes que a minha irmã vai  
 casar com um fascista deses?  
 A descurada!

Vln. I *ff sempre*

Vln. II *ff sempre*

Vla. *ff sempre*

Vcl. *ff sempre*

Ch. *ff sempre*

227

Fl *ff sempre* *(ff sempre)*

Ob *ff sempre* *(ff sempre)*

Cl *ff sempre* *(ff sempre)*

Fag *ff sempre*

Tpa. 1-3 *ff sempre*

Tpa. 2-4 *ff sempre*

Tpt. *con ped.* *ff sempre* *ord.*

Tbn. *ff sempre*

Tba. *ff sempre*

Timp *ff* *ff*

Perc. 1 (Bbo.) *ff*

Mat. *f*  
A uma e uma caem as praças fortes que outrora defendiam,  
com alto e são orgulho, o povo do Sinaloz. - Quem é o intruso?  
*mp*  
Um ignorado?  
*ff*  
Que humilhação para a  
Casa de David!

Elean. *mp*  
Um Marco Plúcio, ou Marco Estrúcio, ou lá o que é.  
Um Marco qualquer. *mp*  
Ah, não. Um comento. Para as tardes  
a cacarejar-lhe os Cantos de Salomão.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

230  $\text{♩} = 88$   
**D**

Fl.  
 Ob.  
 Cl.  
 Fag.

Tpa. 1-3  
 Tpa. 2-4  
 Tpt.  
 Tbn.  
 Tba.

Timp.

Perc. 1 (T-4)  
 Perc. 2 (Bb.)  
 Perc. 3 (Cgl.)

Ondr.

Mat.

Eleaz.

Vln. I  
 Vln. II  
 Vla.  
 Vcl.  
 Cb.

*f* *dim.*  
 Linda coisa é ver trabalhar! Mas há trabalho que presta  
 e que não presta. Prestará para alguma coisa a trabalheteira  
 destes dois doutores?

*mp sempre*  
 - crescendo -  
 É...-le, como creme.

*mp sempre*  
 - idem -  
 Já...ta, como capota.

*mp*  
 Pois sim, mas ela gosta. Já com muita negaça lhe pediu  
 o intercâmbio: quer ler autores romanos, Petronio antes dos outros...

*mp sempre*  
 - idem -  
 A...-gá, como já está.

Tá, como pau-brasil.

$\text{♩} = 88$   
**D**



273

Perc. (Cra.)

Hrp.

Pno.

Orch.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Ch.

*f cresc. molto*  
 Bateu à porta porque é uma criança, não sabe que a porta  
 está aberta! Oh, não haver mais luz do que todos os luas  
 para iluminar a entrada do filho do homem! Eleazar!  
 bateram à porta! Miriama! Tolai! Larguem isso!  
 Façam qualquer coisa! Oh meu Deus!

(Tra o chapéu, limpa o suor da cara e do pescoço  
 e fica longo tempo de cara escondida entre os mãos.)

cul pont.

ord.

*p*

Mat.

Eloaz.

Tob.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vcl.

Ch.

*p* Tofice.

*mf* Não há porta.  
 porque haviam de bater à  
 porta que não há?

*mp* Quem bater  
 à porta.

*mp* - sem deixar  
 os olhos virados -  
 Parece que bateram  
 a uma porta.

*mp* Será o Presidente  
 da Academia? Dizem  
 que ele enlouqueceu.

*f* - suspirado -  
 Que parvoce, Eleazar!  
 A polícia de Herodes não  
 bate às portas. Arrombo-as.

*p* - trémulo -  
 E se fosse a polícia  
 de Herodes?

*fz* arco  
*fp* cresc.  
 arco  
*fp* cresc.

302

Tpa. 1-3

Tpa. 2-4

Tpt.

ord.

Tbn.

Tbn.

Timp.

Perc. 1 (T-4)

Perc. 2 (Bbc.)

Perc. 3 (Cl.)

Mat.

ff sempre  
of. lib.

O Tratado?  
Atenção ao Tratado!

ff cresc. muito  
- aterrado, erguendo-se -  
Para melhor nos levant! E daí!  
(Griva) A Gestapo!

ff  
of. lib.

Cru-ci-fi-ca-das!

ff  
of. lib.

Desterrados...  
Cru-ci-fi-ca-das!

Escudem os livros debaixo das secretárias.

Brevíssimo alitricis.

p Já têm batido,  
só para distanciar...

f  
of. lib.

Cru-ci-fi-ca-das!

Fura, batem  
de novo.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo.

Ch.

*(página deixada intencionalmente em branco)*

Cena 5

**Flautas 1.2.**  $\text{♩} = 60$

**Oboés 1.2.**  $\text{mp}$

**Clarinetes em si<sup>2</sup>.**  $\text{mp}$

**Fagotes 1.2.**  $\text{mp}$

**Trompas em fá 1.3.**  $\text{mp}$

**Trompas em fá 2.4.**  $\text{mp}$

**Trompetas em dó 1.2.**  $\text{mp}$

**Trombones 1.2.**  $\text{mp}$

**Tuba**  $\text{mp}$

**Timpanos** (ACDB)

**Harpas** (ABCD|EFGA)

**Servo-Porteiro**  $\text{♩} = 60$  Logo atrás, seguindo-o, fazendo-o, vem o Servo-Porteiro.

**Mata-las**  $f$  É me-lhor ir lá... ver.  $f$  O-ra a' deus! É um ga

**Tobias**  $mf$  Não é melhor esperar

**Mentiroso Jesus**  $mp$  A voz, fresco, de Jesus, cria-me bondades: Não está ninguém nesta casa? Não é aqui que se reúnem os Doutores? Não... entra e fica um pouco confuso à vista dos três homens. Mas avança lentamente.

**Violinos I**  $\text{arco}$   $f$   $pizz.$

**Violinos II**  $\text{arco}$   $f$   $pizz.$

**Violas**  $\text{arco}$   $f$   $pizz.$

**Violoncelos**  $\text{arco}$   $f$   $pizz.$

**Contrabaixos**  $\text{arco}$   $f$   $pizz.$

15 **molto rit.**  $\text{♩} = \text{ca. } 100$

Fl  
Ob  
Cl  
Fag

Tpa. 1,3  
Tpa. 2,4

Mat  
Tob

**ff** — rependo as coisas em cima da mesa —  
Mas quando é que nós vamos poder trabalhar? Em casa de Eleazar não podia ser,  
por causa das baútas. Em minha casa, é o que se sabe! No chafiz do Tobias, foi o que se viu.

**ff** (Dramático, pondo as mãos)  
E... li... E... li... por que nos per-se-guise? Te-re-mos de ir es-cre-ve-r para o de-ser-to?

Não te maltes, Matias.  
Ainda bem que é um garoto!

23 **A**  $\text{♩} = 80$  **f** Merino, temos  
muito que fazer!

**mp** — curtiçoso —  
Escuta, pequemo. Eu e estes senhores que aqui  
vêm estamos a escrever um livro de que toda  
a Judica se orgulhará. São cinco volumes,  
percebes? Cinco

**mf** O garoto não faz mal a uma moça.  
É divertido que este entrou aqui por engano...

Não... li... en - ga - no, li - maldou-to - res. Eu vim para vos la - rar.

Vln. I **p** **arco** **pizz. sempre**

Vln. II **p** **arco** **pizz. sempre**

Vla. **p** **arco** **pizz. sempre**

Vc. **p** **arco** **pizz. sempre**

Ch. **p** **arco** **pizz. sempre**

**mp** ...o aramaco.

**f** **grasso** **den** **mp sempre**  
volumes onde se explica, grafo e determina a mais linda  
maneira de falar a nossa língua. Ora Herodes, rei dos judeus,  
escreve e fala horrivelmente mal o hebraico...

...e se ele sabe do que estamos fazendo haverá grande  
sardão. De forma que das cinco as sete e meia  
não queremos gente estranha nesta denta Academia.

Vln. I **(pizz. sempre)** **(mp sempre)**

Vln. II **(pizz. sempre)** **(mp sempre)**

Vla. **(pizz. sempre)** **(mp sempre)**

Vc. **(pizz. sempre)** **(mp sempre)**

Ch. **(pizz. sempre)** **(mp sempre)**



*f*  
rindo a bandeiras despregadas –  
Em papa... em papa... Ab-ab-ab! Já ganhámos para o susto,  
agora é para o tabaco! Matemática, ouçamos o rapaz... Quanto mais  
não seja ele pode trazer à nossa Academia a publicidade que  
ela tanto necessita... Olhem que estas paredes...

*mp*  
Vem no intervalo. Livros  
são livros, deixemos  
um pouco destas matemáticas...

*mp*  
(Anda em volta de Jessé)  
Tantos são os casos maravilhosos – e inexplicáveis – que se têm dado  
na Judeia... Tantos rumores correm a respeito da vinda do Messias,  
salvador e redentor do povo eleito... Não virá ele da parte desse  
que baptizava no Jordão? Se o expulsamos, ficaremos livres de um  
sentimento de culpa, para não dizer remorso?

*ca. 100*

Eliaz.  
Tob.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp*  
Além disso, fizemos uma  
edição especial do «Diário  
de Jerusalém» - imagina  
que fino!

*mf*  
UM GAROTO DESCONHECIDO  
VAI FALAR AOS DOUTORES!

*f*  
Isto em letra-caído, cursivo dezassis.  
E mais alhago, para o memorando sete - ontem,  
insperadamente, entrou na Academia  
das Ciências, desta cidade, um garoto mal  
vestido que...

*p*  
sentando-se -  
Frente.

Mat.  
Eliaz.  
Tob.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*p*  
Meus irmãos... Soube na cabana de meus pais que costumáveis reunir aqui para falar  
de coisas. Casas lápis, acendedoras e urgentes para a salvação dos homens. Irmãos,  
cozi então o que tenho para dizer: os homens sofrem.

*pp*  
Ea - vim de Na - za - ré, vi mui-tas ter - ras e mui-tos lu - ga - res an - tes de che - gar a Je - ru - sa - lem. E...

*poco cresc.*

Jesus  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

*mp*  
fo-me e do-en - ça, fo-me e ti-ra-ni-a, fo - me e ab - jec - ção. Ir - mãos dou - to - res, is - to não po - de con - ti - mar as - sim... Vós - sa - beis que He - ro - des é um ti -

*poco cresc.*

Jesus  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.

103

S. *f* (a) (...) (...)

A. *f* (a) (...) (...)

T. *f* (a) (...) (...)

B. *f* (a) (...) (...)

Jesu! *p sub.* *molto* *ff* *poco cresc.* *ff sempre*  
ra - no, um maí go-verna dor. E - le - rá o cas - ti - go que os seus cri - mes me - re - cem. Se - te ve - zes se - te, pra - gas mais ter - ti - veis que as do E - gip - to ca - i - rão so - bre He - ro - dos e so - brem a - mi - gos de He - ro - dos;

Vln. I *poco cresc.* *f* *poco cresc.*

Vln. II *poco cresc.* *f* *poco cresc.*

Vla. *f* *poco cresc.*

Vc. *f* *poco cresc.*



110 *poco cresc.* *ff*

S. *poco cresc.* *ff*

A. *poco cresc.* *ff*

T. *poco cresc.* *ff*

B. *poco cresc.* *ff*

Jesu! *ff*  
as ca - sas e as ou - sas que é - he - e - di - fi - ca - ram se - rão ar - ran - ca - das pe - la ra - iz. Não mais se - rá ne - ta - ge - ra - ção... pes - si - ma. Mas en - quan - to o di - a da re - den - ção não che - gar, o po - vo espe - re e so -

Vln. I *ff*

Vln. II *ff*

Vla. *ff*

Vc. *ff*

118 **molto rit.**

Soprano, Alto, Tenor, Bateria

S-P

Mat

Elza

Tob

Jesus

Vln. I

Vln. II

Vla

Vc

**f**  
Bonitas palavras, mas mal empregado tempo. Julgara o rapazão que nos veio dar a Lan? (Bebe um copo de água, tirando-a daqui cuba que tem os lados)

*Os dançadores olharam uma para os outros. Matias encolheu os ombros e brindou com a pena de escrever. Elestar tirou uma lâmina do bolso e aperfeiçoou o recorte das lâminas. Tichas opôs o queixo sobre a mão esquerda e acariciou a orelha com o dedo indicador da mão direita. Depois da fala de Jesus há um brevíssimo silêncio.*

**mp**  
É isto que tenho para vos dizer. É disto que eu venho falar.

**E Libero**

126 **f** para Jesus

Tob

Ou - ve, me - ni - no: tu - tens ra - zão, mas - pro - ce - des - te im - pen - sa - da men - te. De - Na - ra - ré - es - ta - ci - da - de é um esti - cio, de - cer - to vi - es - te a

146

Tob

pl - gas - tas - te o di - a em tra - ba - lho ex - ce - tu - do. Pois tu, o - ma - cri - an - ça, i - ma - gi - nas que nós, sa - bios de Je - su - sa - lem, não - sa - be - mos do que se pas - sa? Sa - be - mo - lo me

163

Tob

lhor do que tu, está cer - to di - so. O az - que res - pi - ra - mos tenchei - ros nau - se - a - bun - dos, as - pec - tos e - sa - crá - veis. Mas que po - de - mos nós - fa - zer? Se - fas - ses mais cres - ci - do, com ma - der sen - ti - do

Elza

Tob

**f**  
Que Herodes é um tirano toda a gente sabe, oha a grande novidade. Mas o que temos nós com isso?

das res - pon - sa - bi - li - da - des, não vi - nha de... tão lon - ge - fa - zer um dis - cur - so de gé - ne - ro po - lí - ti - co a quem de - cor - e - sa - te - a - do sa - be - o... que vai por a - l -

195 **F**

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

*mp*  
Somos sábios, somos doutores, somos intelectuais: não somos homens da rua, não nos metam em sarilhos, não queremos saber de desgraças; não queremos nada com a polícia, pensar, escrever, escrever muito, é o nosso trabalho, não peçamos mais nada...

*mp*  
Sim, não sejam epístolas.

**ff**  
Mas vide bem, ó doutores, que o povo de Israel morre de fome; a Judéia está feita numa terra de miséria. (Grando-se) E afinal vocês não me deixam falar? Vocês só se querem ouvir? Terá razão quem diz que, entre o nosso povo, da instrução primária para cima são to - dos ca - me - los?

**F**

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*f*  
Oh! Quem anda a dizer tal coisa?

*p* - *scultando* - O meu trindadinho Tiago.

*p* - *para Jesus* - (Para os outros)  
Esco - ta... me - mi - nas... Esco - tu - me - to - dos... Nós não so-mos láo maus nem láo i-sen-tos quan-to-as vos-sas pa-la-vras pro-cu-ran-la - zer erer. Te - - nho pen-sa - do

*pizz.*  
*p*  
*p*  
*pizz.*  
*p*  
*pizz.*  
*p*

222 **G**

Tob.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

*arco*  
mui - to, mui - to, mes - mo. Ho - je, vol-tei a pen-sar... Em bre-ve- en - tre - ga - rei... a es-ta dou-ta-A-ca-de-mi - a o fun-da-men-to-in-tei-ro das

*arco*  
*p*  
*arco*  
*p*  
*arco*  
*p*  
*arco*  
*p*

236

Tob.  
Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vcl.  
Cb.

mi - nhas con-cha-ides. De mo-men-to, que - ro só ins-cru-ti - vos do se-pai-n - te en - ga - nas te. Ma-ta - ti - as, en - ga - nas-te. E-le-a - rar... há cin - co lon-gos a - nos, pei-tan

*p sub.*  
*p sub.*  
*p sub.*  
*p sub.*

250

Tob. *mf* tus são os que correm... so-bre o nos-so a-cor-dó, há cin-co-lan-gos... a-nos... que nós três... nes-ta sa-lá, não so-mo-a-pe-nas sa-bão.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

260

Timp. *mp* *cresc.*

Hr.

Pno.

S. *mp* Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost!

A. *mp* Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost!

T. *mp* Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost!

B. *mp* Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost!

S-P. *f* *mezzo* Políticos, não? Ó Tobias...

Mat. *p* Que dizem?

Tob. *mp* So-mos tam-bém po-li-ti-cos. Po-li - ti - cost! Po-li - ti - cost! Pois, Por-que nós es-con-de-mos? Que ra-zão as-si-tiu aos nos-sos

Vln. I *mp* *cresc.* *poco*

Vln. II *mp* *cresc.* *poco*

Vla. *mp* *cresc.* *poco*

Vc. *mp* *pizz.* *cresc.* *poco*

Ch. *mp* *cresc.* *poco*

275

Tempo: poco

Hp: poco

Pno: poco

S: Po-li - li - cas! Po-li - li - cas!

A: cas! Po - li - li - cas!

Tob: ac - tos quan-do nos es - co-lhe - mos per-ra-s ma-la-re - fa que lan - ça - ri - a om - tra nós - to-da tro - pa de He-ro - des se sou-bei sem dar fac - tus da ob - ra não - sa?

Vln. I: poco

Vln. II: poco

Vla: poco

Vcl: poco

Cb: poco



287

Tempo: poco

Hp: poco

Pno: poco

Mat: É verdade! Não me lembrava dessa!

Tob: É - as - sim que nós so - fre - mos com o po-vo de Jera - e - l... É - as - sim que, em - bo-ra sem o ver - mos, sem lhe dar-mos as mãos...

Vln. I: poco

Vln. II: poco

Vla: poco

Vcl: poco

Cb: poco

300

**H**

Fl. *ff* *cresc.*

Ob. *ff* *cresc.*

Cl. *ff* *cresc.*

Fag. *ff* *cresc.*

Tpa. 1-3 *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Tpa. 2-4 *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Tpt. *ff* *cresc.*

Tbn. *ff* *cresc.*

Tba. *ff* *cresc.*

Timp. *f* *ff* *cresc.*

Perc. 1 (Bbo.) *ff* *cresc.*

Perc. 2 (Plas.) *ff*

Perc. 3 (Cvô.) *ff*

Hp. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *cresc.*

Pno. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *cresc.*

S-P *ff* *cresc.* *avanzando rápido*

Mat. *ff* *cresc.* *Vi - vaaaaa!*

Tob. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Vln. I *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Vln. II *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Vla. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Vc. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

Cb. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*

*f* *cresc. molto*  
 "Oh! que heróis somos! Quem o diá!"  
 Meus irmãos, acompanhai-me neste grito:  
 viva o povo de Israel!"

está-vamos a ser la - dos... La - tá-vo-mos con-tru-a ma- rí-

311

Fl. poco a poco

Ob. poco a poco

Cl. poco a poco

Fag. poco a poco

Tpa. 1-3 poco a poco

Tpa. 2-4 a 2 poco a poco

Tpt. a 2 **ff** cresc.

Tbn. cresc.

Tba. **ff** cresc.

Timp. poco a poco **ff** simile

Perc. 1 (Bbo.) poco a poco **ff** simile

Perc. 2 (Plm.)

Perc. 3 (Cxt.) **ff**

Perc. 4 (T-1) **ff**

Hr. poco a poco

Pno. poco a poco

S. **ff** VI - vaaaaa!

A. **ff** VI - vaaaaa!

T. **ff** VI - vaaaaa!

B. **ff** VI - vaaaaa!

S-P

Mar. **mp** Na verdade, isto é excitante... diferente... rejuvenescedor...  
(Vai até junto de Jesus e sorrindo-lhe ao bochecho) **f** Fica bem em aparecer por cá, faze-se muito bem!  
(Volta à mesa de trabalho) **ff** No trabalho, colegas, ao trabalho! Lutemos contra a maré!

Vln. I cresc. poco a poco

Vln. II cresc. poco a poco

Vla. cresc. poco a poco

Vc. cresc. poco a poco

Ch. cresc. poco a poco *affaceto*

*(página deixada intencionalmente em branco)*

Cena 6

**♩ = ca. 100**

Flautas 1,2

Oboés 1,2

Timpano

Percussão (Bombo)

Harpa

Orador

Matias

Eleazar

Tobias

Menino Jesus

Violinos I

Violinos II



12

Cl

Fag

Timp

Perc. (Bbo.)

Jesus

Vln. I

Vln. II



18

A - E | B - B | C - B

Timp

Perc. (Bbo.)

Jesus

Vln. I

Vln. II

Vla



34

Oboe: *mp*

Bassoon: *mp*

Trumpets 1-3: *ff*

Trumpets 2-4: *ff*

Trombones: *ff*

Percussion 1 (Bb): *p*

Percussion 2 (T): *p*

Piano: *mp*

Male Voice: *mp*

se não quero que ca-la mes - ta ca-sa to - do o có - le - ra do Ro - ma!

*f dim.*  
- importante -  
Não meies medo, isso era dantes! Estamos prontos:  
olho por olho, dente por dente e uma colera por outra:  
a razão contra a tirania.

*mp* sul pont. div.

*mp* sul pont. div.

*mp* sul pont. div.

*mp* sul pont. div.

*mp*

*mp*



44

Flute: *mp*

Oboe: *mp*

Piano: *mp*

Male Voice: *mp*

Bassoon: *mp*

Violins I: *mp*

Violins II: *mp*

Viola: *mp*

Cello: *mp*

Double Bass: *mp*

Pobre rapaz... Está completamente doido.

Vais absolutamente às escuras!

*mp* Estou perfeitamente bécido.

*f* Sinto-me completamente às claras!



72

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Tpa. 1-3  
Tpa. 4-6  
Tbn.  
Tbn.  
Tbn.

Jensé

ju - do o meu pai no seu o - fi - cio. E ele lá ve - zes fi - ca pa - ra - do, ca - la - do, com o ser - ro - te no ar. Fi - ca a pen - sar, na vi - da; fi - ca a pen - sar, na ren - da da ca - sa que a - in - da não... está

Vla.  
Vc.  
Cb.



87

Fag.

Tpa. 1-3  
Tpa. 4-6  
Tbn.

Jensé

pa - ga e es - tamos no fim do mês. En - tão as lá - gri - mas ca - em - lhe pe - la pe - le da ca - ra e pin - gam - lhe as bar - bas. E a - vou - me e bei - jo - o e a - ri - nho - o, mas qual, o mal - de - é ou - tro... A ma - mã o - lha a - qui -

ord.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.



101

Jensé

lo, per - ce - be tu - do e - vai lá para den - tro sus - ci - rar ou cho - rar, sei lá... Isto é hor - ri - vel, ir - mões dou - to - res, ol - ca - ho de mim e de nós to - dos. Eis, um - ber de vé

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

117

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Tpa. 1-3  
Tpa. 2-4  
Tpt.

Jesu  
fa lei - a meus pais - a res - pei - to da sal - va - ção dos ho - mens. Mas o meu pai - ou - viu - e não li gon - ele an - da mul - ta - po - quem - ta - do.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

130

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Tob.

Jesu  
Te - ve que ven - der a me - sa do o - çio pa - ra pa - gar u ma le - tra. E sem me - sa não po - de tra - ba - lhar.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

*mp*  
- abanando a cabeça -  
Pobre Senhora Maria,  
pobre Senhora Maria.

*mp*  
Também falei com a mamã. É preciso que vocês  
saibam: ela não pára um minuto. Quando  
não trabalha nas coisas da casa, lava e engoma  
para fora. E ela é fraca: tem sempre uma  
pontada nas costas e não sai e nada bom,  
pois não?

146 C

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fag.

Tpa. 1-3  
Tpa. 2-4  
Tpt.

Jesu  
Pois eu dis - se lha... ma - nd, sei que os ho - mens so - fren e ge - mem; eu já sou um ho - mem, entou far - to de beto - ca - dei - ras... Dei - xa - me ir - com e - les e di - zer - lha o que bô

Musical score for measures 157-167. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpets 1-3 (Tpa. 1-3), Trumpets 4-4 (Tpa. 2-4), Trombone (Tbn), Tenor (Tpt), Bass (Tba), and Voice (Jenu). The vocal line includes the lyrics: "de ti-zer. Eles não po-DEM espe-rar mais, eles estão can-sa-dos de es-pe-rar. Dei-xa tr, milé-ri-nha... (Breveíssima pausa). E - la não dis - se na - da e a-per-tou-me a si - com mil-ta for-". Dynamics include *p*, *mp*, and *f*. Performance markings include *con sord.*, *mf*, and *ff*.

Musical score for measures 168-177. The score includes parts for Flute (Fl), Oboe (Ob), Clarinet (Cl), Bassoon (Fag), Trumpets 1-3 (Tpa. 1-3), Trumpets 4-4 (Tpa. 2-4), Trombone (Tbn), Tenor (Tpt), Bass (Tba), and Voice (Jenu). The vocal line includes the lyrics: "ca e de-pois cho ron - de - va - ga - ri - nho. E - la tem me - do que eu fa - ço al - gu - ma as - nei - ra. Mas vo-cês - bem ou - vi - ram: é a - ta - da,". Dynamics include *mp*, *f*, and *ff*. Performance markings include *con sord.*, *mf*, *ff*, and *div.*. A section marker **D** is present at the end of the score.

177

Fl. *p*

Ob. *p*

Cl. *p*

Fag. *p*

Tps. 1-3 *p*

Tps. 2-4 *p*

Tbn. *p*

Tbn. *p*

Timp. *p*

Perc. 1 (Bbo.) *p*

Perc. 2 (Pss.) *p*

Perc. 3 (T.-C.) *p*

Perc. 4 (Crét.) *p*

Hp. *p*

Pno. *p*

S. *p*  
Fu - gi!

A. *p*  
Fu - gi!

T. *p*  
Fu - gi!

B. *p*  
Fu - gi!

S.-P. *p*  
O Servo-Porteiro, lá atrás,  
começou a agitar-se.

Mat. *p*  
Matutias embeberrou. Matutias assoou  
o nariz.

Elexz. *p*  
Elexzar olhou fixo para a frente. Pisando alfinete  
na doura  
assembleia.

Tob. *p*  
Tobias sacou um lenço  
e limpou os olhos.

Jens. *p cresc.*  
Lembrei-me então de vocês, sábios  
de Jerusalém, e sabem o que fiz?  
mun-ca-sá-be-o que di-zer nem fa-zer.

*sfz*  
E cá estou a falar-vos.  
Pois vocês não me querem ajudar?  
(Breve pausa).

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Ch. *p*

**E**

Elza *mf*  
Mas como?  
Diz-me como?  
De que serve a verdade  
quando não há caminho  
para ela?

Tob. *ff*  
Eu preciso dizer tudo e depressa. José e Maria  
à esta hora estão afiltes por minha causa.  
Andam à minha procura e decerto já foram  
à polícia e até aos hospitais. Eles vêm e levam-me,  
e pronto, só daqui a muito tempo posso começar  
a ser útil aos homens. Mas vão lá, irmãos doutores!  
Tendes a idade, tendes a influência. Libertai os homens!

Jesu *mp*  
Via-tes a ci-ên-cia do bem, e do mal, vós tendes a sa-be-do-ri-a, vós tendes a in-te-li-gên-cia. Vós sois a luz do mun-

Vln. I *mp*

Vln. II *mp*

Vla. *mp*

Vc. *mp*

Ch. *mp*

196

Tps. 1-3

Tbn.

Timp.

Perc. 1 (Bbo.)

Perc. 2 (Pns.)

Perc. 3 (T-4)

Jesu *mp cresc. molto*  
Eu vos dou o caminho,  
irmãos doutores, ide,  
e dizei ao povo:  
à frente de Israel estão  
homens insipientes  
e idiotas!  
*ff sempre*  
Desmascarei-os!  
*p*  
Mostrai ao povo quem são  
esses que o escravizam,  
que o insultam, que o  
crucificam.

do- as-sim hei - lhe a  
lu- di-an - te dos ho - mens; que eles vos ve - jam, que eles a - mem e vos glo - ri - fi - quem.

Vln. I *p*

Vln. II *p*

Vla. *pizz.*

Vc. *pizz.*

Ch. *p*

209

Fl I

Timp

Perc. 1 (Bbo.)

Perc. 2 (Pbn.)

Perc. 3 (T.-c.)

S.-P.

Alt.

Ten.

Bass.

Jesus

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo.

Ch.

o Sacerdote  
precepsu-se a ajudá-lo  
e abri-lhe caminhos  
através do esconho.

Os sábios doutores levantam-se  
e não deixam de fazê-lo, revidando  
para ele, até que desamperece.

Libertai-o do pão que lhe dão  
a comer, não maldito porque  
é o pão da deserra.

Ajudai-o a libertar-se  
per suas próprias mãos.

Começou a retirar-se.  
Quando pediu do  
seu bisco.

só por agora, irmãos,  
só por agora.

Dei-vai por a - go - ra os tra - ta - dos...

F



224

Fl I

Ob.

Cl.

Fag.

Jesus

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcllo.

Ch.

A espe - ran - ça do po - vo esco - lhi - do está em vós... ho - mens si - blos, ho - mens si - blos, ho - mens boms da Ju - de - ia.

(A solo)

(Solo)

p

arco

p

arco

p

Cena 7

**Vivo** ♩ = 172

Flautas 1.2

Oboés 1.2

Clarinetes em si-1.2

Trompas em fá 2.4

Trombones 1.2

Tuba

Timpanos

Percussão I (Bumbo)

Percussão II (Xilofone)

Piano

Orador

Matias

Tobias

Violinos I

Violinos II

Violas

Violoncelos

Contrabaixos

Momento de imobilidade geral.

Depois, Matias começa a preparar as suas coizas para sair.

Vais sair...? Quando repetimos?

*mp* Aqui? Mas nunca mais!

*mp* Ainda não perdi o tino como tu. Estão as estradas cheias de suplicantes e todas as semanas a centúria dá festa junto do muro das lapações...

Fl

Ob

Cl

Tpa. 1-3

Tpa. 2-4

Tbn

Tba

Timp

Perc. (Bbc.)

Perc. (Cxl.)

Pno

Mat

Elean

Tob

Vln. I

Vln. II

Vla

Vcl

Cb

*mf* Sim, talvez. Se poderás passar em minha casa, amanhã.  
Tenho de corrigir um exercício e não devo atrasar-me para o jantar.

*mf*  
— mirando as pontas dos dedos —  
Chega a parecer inserto no calendário;  
dia de mistar gentes, como segunda e sábado.

*mf*  
Tens medo,  
Matias?





44

con sord. **molto rit.**

Tps. 1-3

Tps. 2-4

Tpt.

Tbn.

Tba.

Timp.

Prca. (Bbn.)

S-P.  
Eu não sei sa - da, meu se - abor... Sou um po-bre, es - cra - vi... He-ro - des é nos - so rei... não-so-exce-len - te mo-nar - ca.

mp Tema mais de manha que eu de sabedoria... p Nada temas, estás entre gente decente, só a minha protecção. Responde ao que te pergunta.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.







Cena 8

Marciale, troppo meccanico  $\text{♩} = 100$

Timpanos  $\text{♩} = 100$   
*ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Percussão 1 (Bombo)  $\text{♩} = 100$   
*ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Percussão 2 (Caxa, Prato, Tam-tam, Wood Blocks, Crotalos, Pandiwa)  $\text{♩} = 100$   
 Cxa. *ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Percussão 3 (Tam-tam, Caixa)  $\text{♩} = 100$   
 T.-t. *ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Percussão 4 (Xilofone, Tam-tam, Crotalos, Wood Blocks)  $\text{♩} = 100$   
 Xil. *ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Harpa  $\text{♩} = 100$   
 (C D E F) (G A B) *ppppp* cresc. *pppp* cresc.

Marciale, troppo meccanico  $\text{♩} = 100$

Servo-Portiro  $\text{♩} = 100$   
*mf*  
 Ou- ves?! No ou- tro di- a, vi um... foi como se visse o di- a - bo. O Sol em- pa - li- de- ou. dei-xou as ru- as de- ser- tas... Vi- nha num car- ro de fo- go, com vi- sei- ra de



Fl.  $\text{♩} = 100$   
*p* cresc. *mf*

Ob.  $\text{♩} = 100$   
*p* cresc. *mf*

Timp.  $\text{♩} = 100$   
*p* cresc. *mf*

Perc. 1 (Bbo.)  $\text{♩} = 100$   
*p* cresc. *mf*

Perc. 2 (Cxa.)  $\text{♩} = 100$   
*pppp* cresc. *p*

S.-F.  $\text{♩} = 100$   
*pppp* cresc. *p*

Vln. I  $\text{♩} = 100$   
*pppp* cresc. *pizz.* *mf*

Vln. II  $\text{♩} = 100$   
*pppp* cresc. *pizz.* *mf*

Vla.  $\text{♩} = 100$   
*pppp* cresc. *pizz.* *mf*

S.-F. lyrics:  
 a - os, pu- ta- da-2 qua- tro pa- re- lhas de li- chos no- jen- tos... De- pois trans- for- mou- se em pes- so- a vul- gar... pe- di- me de be- ber. Sen - ti- li- ma coi - sa in- da den- tro de mim... Da- qui pa- ra a- qui, nas cos- te - las

Fl  
cresc.  
ff  
f  
ff  
ff

Ob  
cresc.  
ff

Cl  
ff  
a 2  
ff  
ff

Fag  
f  
f  
f

Tpa. 1-3  
a 2 con sord.  
f  
a 2  
ff  
ff

Tpa. 2-4  
a 2  
f  
a 2  
ff

Tpt  
con sord.  
f  
ged.  
ff

Tbn  
a 2  
f  
a 2  
ff

Tbu  
ff

Timp  
cresc.  
f  
cresc.

Perc. 1 (Bbo)  
cresc.  
f  
cresc.

Perc. 2 (Cia.)  
cresc.  
f  
cresc.

S-P  
Ah, não tenho palavras para explicar.  
mp Solt!... Não ouves? É lá fora e está perto!  
É talvez no soalho, dentro do tecto!

Elcu  
ff Tenho eu? O fogo que viste é o sangue dos olhos dos perseguidos.  
O aço que trazia - um misero pedaco da vontade que não plega ser aniquilado em nós.  
A sua sede - a sede do seu espirito, seco, seco, seco como a primeira pedra que formou um deserto!  
ff - el gritando -  
Qual soalho dentro do tecto? Oha para mim,  
farrapo do capucho de Herodes!!

Vln. I  
cresc.  
cresc.

Vln. II  
cresc.  
arco  
f  
cresc.  
ff

Vla  
cresc.  
f  
cresc.

Vc  
mf  
cresc.  
f  
cresc. a  
ff

Cb  
p  
cresc.  
mf  
cresc.  
f  
cresc.







51

F1

Timp.

Perc. 1 (Bbo.)

Pno.

S.

A.

T.

B.

II.O.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

nos - sa vi - gi - lla - cia? Esti - ve - ni - vin - do, esti - ve - ni - vin - do. Quan - to ao pe - que - no va - di - o que a - i fa - lou - di - go - a - pe - nas para vos - so go - ver - no - não foi a - lem do por - tal. Is - to é, se - gun - do os meus cál - culos, e a - tem

nos - sa vi - gi - lla - cia? Esti - ve - ni - vin - do, esti - ve - ni - vin - do. Quan - to ao pe - que - no va - di - o que a - i fa - lou - di - go - a - pe - nas para vos - so go - ver - no - não foi a - lem do por - tal. Is - to é, se - gun - do os meus cál - culos, e a - tem

nos - sa vi - gi - lla - cia? Esti - ve - ni - vin - do, esti - ve - ni - vin - do. Quan - to ao pe - que - no va - di - o que a - i fa - lou - di - go - a - pe - nas para vos - so go - ver - no - não foi a - lem do por - tal. Is - to é, se - gun - do os meus cál - culos, e a - tem

nos - sa vi - gi - lla - cia? Esti - ve - ni - vin - do, esti - ve - ni - vin - do. Quan - to ao pe - que - no va - di - o que a - i fa - lou - di - go - a - pe - nas para vos - so go - ver - no - não foi a - lem do por - tal. Is - to é, se - gun - do os meus cál - culos, e a - tem

*mf molto espr.* *p* *ap molto espr.* *p* *fff*

*fff* *p* *fff*

The musical score for page 67 includes the following parts:

- Flute (Fl):** Part 1, starting with a forte (***ff***) dynamic.
- Oboe (Ob):** Part 1, starting with a piano (***p***) dynamic.
- Trumpets (Tpt. 1-3):** Part 1, with a ***mf*** dynamic and a ***ord. 3<sup>2</sup>*** marking.
- Timpani (Timp):** Part 1.
- Snare Drum (Perc. (Bbo.)):** Part 1.
- Piano (Pno):** Part 1.
- Soprano (S):** Part 1, with lyrics: "deu - do, a que é uma cri - an - ça, terá uma quin - ze, a - nos de pri - sío cor - rec - cio - nal. Somos be - né - volos. Quais - quer ou - tros, o pas - sa - ri - am à".
- Alto (A):** Part 1, with the same lyrics as the Soprano.
- Tenore (T):** Part 1, with the same lyrics as the Soprano.
- Bass (B):** Part 1, with the same lyrics as the Soprano.
- Harmonica/Guitar (H.G.):** Part 1, with the same lyrics as the Soprano.
- Violin I (Vln. I):** Part 1.
- Violin II (Vln. II):** Part 1.
- Viola (Vla):** Part 1.
- Violoncello (Vcl):** Part 1.
- Double Bass (Cb):** Part 1.

64

Fl.

Ob.

Tpas. 1-3

Tpas. 2-4

Tpt.

Tbn.

Timp.

Perc. I (Bbo.)

Perc. II (Xyl.)

Pno.

S.

A.

T.

B.

H.G.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Ch.

espa - da; nós - só fa - ze - mos o estrí - ta - men - te ne - ces - sí - rio. O esca - vo que cho - ra - va, o - nde e - stá ele?

*(Oblando à volta)*

espa - da; nós - só fa - ze - mos o estrí - ta - men - te ne - ces - sí - rio. O esca - vo que cho - ra - va, o - nde e - stá ele?

espa - da; nós - só fa - ze - mos o estrí - ta - men - te ne - ces - sí - rio. O esca - vo que cho - ra - va, o - nde e - stá ele?

espa - da; nós - só fa - ze - mos o estrí - ta - men - te ne - ces - sí - rio. O esca - vo que cho - ra - va, o - nde e - stá ele?

espa - da; nós - só fa - ze - mos o estrí - ta - men - te ne - ces - sí - rio. O esca - vo que cho - ra - va, o - nde e - stá ele?

70 *rit.* *sf* *a 2 pto.*  $\text{♩} = 100$

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Tps. 1-3 *ff*

Tps. 2-4 *ff*

Tpt. *ff*

Tbn. *ff*

Tbn. *ff*

Timp. *ff*

Perc. 1 (Bbo.) *ff*

Perc. 2 (Pns.) *ff*

Perc. 3 (T-L) *ff*

Perc. 4 (Xil.) *ff*

Pno. *ff*

S.  $\text{♩} = 100$  *fp*

A. *fp*

T. *fp*

B. *fp*

Eleat. *mp* *E agora, Tobias, que vai de mor?*

Tob. *mf* *Papai, quero dizer, sim...* *ff* *indicando o saída -*

H.G. *ff* *Por a - B? Bem.* *fp*

Vln. I *div.* *sf*  $\text{♩} = 100$

Vln. II *div.* *sf*

Vla. *ord.* *sf* *col legno* *div.*

Vc. *ord.* *sf* *col legno*

Cb. *ord.* *sf* *col legno*

Na-da de espe-ci-al, se-nhor don - tor. Re - pi-to só fa-ze-mos, o estri-ta-men-te ne-ces-sá-rio. De cer-to mo-do, eu po

Na-da de espe-ci-al, se-nhor don - tor. Re - pi-to só fa-ze-mos, o estri-ta-men-te ne-ces-sá-rio. De cer-to mo-do, eu po

Na-da de espe-ci-al, se-nhor don - tor. Re - pi-to só fa-ze-mos, o estri-ta-men-te ne-ces-sá-rio. De cer-to mo-do, eu po

Na-da de espe-ci-al, se-nhor don - tor. Re - pi-to só fa-ze-mos, o estri-ta-men-te ne-ces-sá-rio. De cer-to mo-do, eu po

82

Timb

Perc. (Bbo)

Pno

S

A

T

B

H.G.

Vla

Vc

Cb

di - a di zer-vois qual-quer cui-sa a-cer-ca da vos-sa sor - te. Cui-sas na-da a-gra - di-veis, está bem de ver. Bom, não per-ca-mos tem - po. É fa - vor a-com-pa-nhar-me para não ha-ver ma-ca - das.

di - a di zer-vois qual-quer cui-sa a-cer-ca da vos-sa sor - te. Cui-sas na-da a-gra - di-veis, está bem de ver. Bom, não per-ca-mos tem - po. É fa - vor a-com-pa-nhar-me para não ha-ver ma-ca - das.

di - a di zer-vois qual-quer cui-sa a-cer-ca da vos-sa sor - te. Cui-sas na-da a-gra - di-veis, está bem de ver. Bom, não per-ca-mos tem - po. É fa - vor a-com-pa-nhar-me para não ha-ver ma-ca - das.

di - a di zer-vois qual-quer cui-sa a-cer-ca da vos-sa sor - te. Cui-sas na-da a-gra - di-veis, está bem de ver. Bom, não per-ca-mos tem - po. É fa - vor a-com-pa-nhar-me para não ha-ver ma-ca - das.

di - a di zer-vois qual-quer cui-sa a-cer-ca da vos-sa sor - te. Cui-sas na-da a-gra - di-veis, está bem de ver. Bom, não per-ca-mos tem - po. É fa - vor a-com-pa-nhar-me para não ha-ver ma-ca - das.



99

Fl. *f* *allegro* *piu.* *fff*

Ob. *f* *allegro* *piu.* *fff*

Cl. *f* *allegro* *piu.* *fff*

Tpt. *f* *allegro* *piu.* *fff*

Tbn. *f* *allegro* *piu.* *fff*

Timpani *f* *f sempre*

Perc. 1 (Bbo.) *f* *f sempre*

Perc. 2 (Pis.) *f*

Perc. 3 (Cua.) *f* *f sempre*

Perc. 4 (Xil.) *fff* *f sempre*

Tob. *p*  
Seja. Mas olha estas barbas, repara  
nestas mãos trémulas. Acha-las capazes  
de algum crime, de alguma má acção?  
De alguma maneira, de algum acto injusto?

H.G. *f*  
o que e-le fez, ou me-lhor, ou que ele quiza - sei, le-sei que é i-mo-ral e con-tra o bom - tu-me. Ele, vós, e os outros.

Vln. I *f* *f sempre*

Vln. II *f*

Vla. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

106 **Molto più mosso**

Tpa. 1-3  
Tpa. 2-4  
Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
Timp. *[D - F | A - B | D - F]*

Perc. 1 (Bbo.)  
Perc. 2 (Plus.)  
Perc. 3 (Cua.)  
Perc. 4 (Xil.)

Tob.

H.G. *mf sempre*  
— sempre diferente —  
Co - me - cam - as ma - cu - das. Vá, vá, vá-mos da - ir! Tu, e a - quele.

Vln. I  
Vln. II  
Vla.  
Vc.  
Cb.

**Molto più mosso**

110 **Molto meno mosso**

Tpa. 1-3  
Tpa. 2-4  
Tpt.  
Tbn.  
Tbn.  
Timp. *[F - B]*

Perc. 1 (Bbo.)  
Perc. 2 (T-t.)  
Perc. 4 (Xil.)

Ord. *mf dim.*  
— para o homem do Gestapo —  
Um momentinho, meu caro senhor...  
Queria ter a bondade de responder a isto,  
só a isto: quem é que manda aqui neste teatro?

H.G. *mp*  
— sempre diferente —  
Diz o autor e reza a peça que um homem estará, como vós, sentado  
a uma banca com um livro diante, como esse, e é quem pode e manda  
neste palco enquanto durar a representação da nossa miséria. Isto é,  
se não laboro em erro, quem manda aqui são vós. E agora, se dais  
licença, retiro-me para concluir esta pacífica ao carcere que mepreem.



132

Fl

Tpa. 1-3

Tpa. 2-4

Tpa.

Tbn.

Tbn.

Temp.

Perç. (Bbs.)

Orch.

S.P.

Elesz.

H.G.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vcl.

Ch.

*mf* cresc.  
— respondendo ao homem da Gestapo —  
Não tenho nada com isso. Quero apenas frisar  
que não comento prisioneiros inocentes. Ainda que  
pense, ao seu autor, quem pensa agora sou eu.  
*ff* Ah!

*f*  
— que só o Servo-Porteiro  
avisoar —  
Pois eu lamento que  
te hajam facultado  
papel tão ingrato...  
la terra que não te  
acites muito à vontade  
dentro dela? Ah?

*Lá atrás, o Servo-Porteiro começou a movimentar-se. Empunha um chapéu  
e desloca-se cautelosamente em direcção ao homem da Gestapo, que está de costas para ele.*

*f*  
— amesquidar —  
Oh!ai que as prisões são largas,  
cabe lá muita gente, está lá a perceber?  
Lamento contrariar-vos, mas o meu papel  
é prender gente. Não há outra alternativa.



157

Fl. *mf* *f* *ff*

Ob. *mf* *f*

Cl. *mp* *mf* *f* *ff*

Fag. *mf* *f*

Tpa. 1-3 *ord.* *p* *mp* *mf* *f* *ff*

Tpa. 2-4 *mp* *mf* *f* *ff*

Tpt. *p* *mp* *f*

Tbn. *p* *mp* *f*

Tbn. *mp* *f*

Timp. *pp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *mp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *f* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Perc. 1 (Bbo.) *pp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *mp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *f* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Perc. 3 (Cca.) *pp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *mp* *cresc.* *poco* *a* *poco* *f* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Orch. *ff*

S-P. *mp* *ff*

Eliaz. *mp* *Ant?*

Tob. *f* *ff*

Vc. *f*

Ch. *f* *cresc.* *poco* *a* *poco*

Ante o olhar espantado de Tobias,  
o Servo-Porteiro, que parece ter ganhado  
uma alma nova, encide sob um monte  
de trapos o corpo mutilado do Homem  
de Gestapo.

— para Eliazar —  
Canta agora do Herodes.  
Da tua vestira de aço.  
Dos olhos dos  
perseguidos.

Há bocado, estava a gostar de ouvir-te, mas,  
confesso, tinha medo. Sentia um nó no quê,  
e bem viste que o corpo não me enganava. Era  
pelas paredes, o malandro! Agora, não faz mal,  
ninguém incomoda! Fala!

Eliazar atrai para o monte  
um derradeiro farrapo.

— para o Servo-Porteiro —  
Espera! Porque fazes  
isso? Qual é o teu  
intento neste jogo?

Eliz! Que coisas espantosas  
se passam hoje aqui!... Pois é tanta  
a vossa sede de verdade! Pela verdade  
nos salvais, pela verdade te sujeitas  
ao que estamos sujeitos?

**Fl.** *ff* *mf molto espr.*  
**Ob.** *ff* *mf molto espr.*  
**Cl.** *mf molto espr.*  
**Fag.** *ff* *mf molto espr.*  
**Tpa. 1-3**  
**Tpa. 2-4**  
**Tpt.**  
**Tbn.**  
**Tba.**  
**Timp.** *ff* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*  
*O tambor é cada vez mais forte.*  
**Perc. 1 (Bbo.)** *ff* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*  
**Perc. 2 (Cca.)** *ff* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff*  
**S-P.** *mp*  
 Por agora, eu só queria que explicasse a aço com perseguidos... *mp*  
 Então já não queres contar? Então já só queres fugir?  
**Elsa.** *ff*  
 — aturdido —  
 Tobias! Não me deixes só! Vou-me embora, vamos embora, vamos embora, vamos embora...  
**Tob.** *f*  
 Ele que te explique, eu vou ter muito a fazer! Vou ter tudo a fazer! *ff*  
 Sai, deixando portas e livros.  
**Vln. I** *ff* *div.*  
**Vln. II** *ff* *div.*  
**Vla.** *ff* *div.*  
**Vc.** *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff* *div.*  
**Cb.** *ff* *cresc.* *poco* *a* *poco* *ff* *div.*





201

Fl. *mf espr.*

Ob. *mf espr.*

Cl. *mf*

Fag. *mf*

Tpa. 1-3 *f*

Tpa. 2-4 *f*

Tpt. *f*

Tbn. *f*

Tba. *f*

Timp.

Perc. 1 (Bbo.)

Perc. 3 (Cta.)

Ord. *fff* Fênex pública... (Fecha subitamente o livro e abandona o palco saindo pela plateia.)

Vln. I *fff* *ff*

Vln. II *fff* *ff*

Vla. *fff* *ff*

Vc. *fff* *ff*

Ch. *ff*







238 **molto accel.**

Fl. *ff sempre* *a 2 sempre*

Ob. *ff sempre* *a 2 sempre*

Cl. *ff sempre*

Fag. *ff sempre* *a 2 sempre*

Tpa. 1-3 *ff* *a 2*

Tpa. 2-4 *ff* *a 2*

Trp. *ff* *ord.*

Tbn. 1 *ff* *a 2*

Tbn. 2 *ff* *a 2*

Timp. *ff*

Perc. 1 (Bbo.) *ff* *f*

Perc. 2 (Pia.) *Pia.* *Pia.*

Perc. 3 (Cia.) *ff sempre*

Perc. 4 (W.B.) *W.B.*

Vln. I *molto accel.* *sul tasto*

Vln. II *sul tasto*

Vla. *sul tasto*

Vc. *sul tasto*

Cb. *sul tasto*

247

Fl. *ff* sempre *a 2 sempre*

Ob. *ff* sempre *a 2 sempre* *a 2 sempre 2*

Cl. *ff* sempre

Fag. *ff* sempre *a 2 sempre*

Tpa. 1-3 *ff* *a 2*

Tpa. 2-4 *ff* *a 2*

Tpt. *ff* *a 2*

Tbn. *ff* *con ped.* *ord. 2*

Tbn. *ff*

Timp. *ff*

Perc. 1 (Bbo.)

Perc. 2 (Paud.) *Pton.* *ff* sempre

Perc. 3 (Csa.) *ff*

Perc. 4 (T.-L.) *ff* sempre

Vln. I *ord.*

Vln. II *ord.*

Vla. *ord.*

Vc. *sul tasto* *ord.*

Cb. *sul tasto* *ord.*



*(página deixada intencionalmente em branco)*

O texto que se segue é uma nota de censura à peça *Um Auto para Jerusalém*, da autoria de Mário Cesariny de Vasconcelos, relatório nº 7539, datado de 15 de Março de 1965, que passo a citar:

*"Esta obrinha de um dos próceres do surrealismo português parece-me absolutamente inaceitável, isto é: francamente censurável (digna da mais severa censura) não só pela irreverência, em matéria religiosa ou de fé, como pela chocante intromissão satírico-política no tema filosófico-moral que o A. se propõe.*

*A "fala" de Jesus (págs. 34 a 53) é absolutamente definidora do espírito achicalhante da obrinha, que, por isso, bastantemente por isso, me parece de proibir.*

O leitor,

José Brandão de Pereira Mello,

Cap."

DESPACHO  
n.º 15.3 / 1965

Distribuído para leitura em \_\_\_\_\_  
Expedido em \_\_\_\_\_

RELATÓRIO Nº 7539

Assunto: Mário Cesariny de Vasconcelos, 15.3.65.

Título: Editorial Minotauro - Lisboa

Procedência: Requistado

UM AUTO PARA JERUSALÉM

Esta obrinha de um dos próceres do surrealismo português parece-me absolutamente inaceitável, isto é: francamente censurável (digna da mais severa censura) não só pela irreverência, em matéria religiosa ou de fé, como pela chocante intromissão satírico-política no tema filosófico-moral que o A. se propõe.

A "fala" de Jesus (págs. 34 a 53) é absolutamente definidora do espírito achicalhante da obrinha, que, por isso, bastantemente por isso, me parece de proibir.

O leitor:  
José Brandão de Pereira Mello  
Cap.

**NOTA:** A nota de censura deverá ser projectada no palco, e esta deve ser proferida no final da peça por uma pessoa fora do palco e em voz-off, após os compassos finais. Deve haver um espaço de tempo entre a música propriamente dita e a nota de censura, espaço de tempo esse suficiente para causar a ilusão de que quando terminou a música, terminou a peça (i.e., aplausos após os compassos finais, seguidos da nota de censura).