

Ópera
17, 18 Dezembro 2010

Paint Me

Uma ópera de Luís Tinoco
e Stephen Plaice



TNSC

TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

oart ORGANISMO DE PROMOÇÃO
ARTÍSTICA, SPA

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturigest



Música Luís Tinoco
Libreto Stephen Plaice
Direcção musical Joana Carneiro
Encenação, cenografia, desenho de luz e conceito multimédia Rui Horta
Figurinos Ricardo Preto
Video Guilherme Martins
Electrónica e desenho de som Carlos Caires

Intérpretes:

Tula Raquel Camarinha
Ruth Eduarda Melo
Howard Hugo Oliveira
Stephanie Patrícia Quinta
Lee João Rodrigues
Padre Job Tomé

Orquestra Sinfónica Portuguesa:

I Violinos Pavel Arefiev, Laurentio Ivan Coca
Violas Ceciliu Isfan, Rogério Gomes
Violoncelos Irene Lima, Luís Clode
Contrabaixo Petio Kalomenski
Flauta Katharine Rawdon
Oboé Ricardo Lopes
Clarinetes Francisco Ribeiro, Jorge Trindade
Fagotes Carolino Carreira
Trompa Paulo Guerreiro
Trompete Jorge Almeida
Trombone Jarrett Butler
Percussão Elizabeth Davis, Lídio Correia
Harpa Carmen Cardeal
Piano Nicholas Mcnair

Maestro assistente Kodo Yamagishi
Pianista correpetidor Nicholas Mcnair

Assistente de encenação e produção executiva
Cláudia Gaiolas
Caracterização Jorge Bragada e Raquel Pavão
para Face Off
Cabelos Helena Vaz Pereira
para Griffé Hairstyle
Máscaras João Prazeres

Tradução do libreto Marta Lisboa
Operação da legendagem Catarina Lourenço
Assistente musical Carla Lourenço

Uma encomenda da Culturgest
Co-produção Teatro Nacional de São Carlos,
Culturgest

Agradecimentos

David Lumsdaine, Isabel Marina, José Luis Ferreira, Várias Cenas, Lda./ Luís Bombico, Luis Pedro Fonseca, Nuno Pólvora, OrchestrUtopica.

Sex 17, Sáb 18 de Dezembro
21h30 · Grande Auditório · Duração aprox. 1h00 · M12

Sobre *Paint Me*. Uma entrevista de Luís Tinoco.

Reproduzem-se excertos de uma entrevista conduzida por Mónica Brito a Luís Tinoco, publicada no n.º 2, Novembro de 2010, da revista *G/osas*, editada pelo mpmp, movimento patrimonial pela música portuguesa. Agradecemos, muito reconhecidos, a Mónica Brito e ao mpmp a autorização concedida.

[...]

Paint Me é uma encomenda da Culturgest, que surgiu quando escrevi o musical/ópera *Evil Machines*, há dois anos. Na altura o Dr. Miguel Lobo Antunes foi ver esse espectáculo e, no final, abordou-me dizendo que gostava que eu fizesse uma ópera de câmara. O ponto de partida é tão simples como isto. (...)

[...]

Como surgiu a parceria com o libretista Stephen Plaice?

O Stephen Plaice é um libretista com muita experiência de escrita para teatro e ópera. Quando tive carta branca para escolher o libretista, andei a ler vários autores, portugueses e estrangeiros, tive várias hipóteses. Curiosamente, uma amiga minha em Inglaterra falou-me do trabalho do Stephen Plaice e li alguns textos dele. (...) Eu escrevi-lhe dizendo que tinha este projecto em andamento e começou assim uma troca de correspondência. Eu enviava gravações de peças minhas, ele enviou-me alguns textos e mais libretos de outras duas óperas. Sendo todos muito diferentes uns dos outros, quando acabei de ler senti que gostava de ter feito música para aqueles

libretos. Isso é essencial. Depois, ao que parece, ele também não desaprovou a minha música... (*risos*) e decidimos trabalhar juntos. O Stephen ia fazer um libreto de raiz e foi ele que escolheu o tema. Mas foi um trabalho acompanhado por mim, as primeiras cinco versões do libreto foram tendo alterações.

Esse é um processo normal?

É um processo normal de trabalho com o compositor. Disse-me logo que queria trabalhar assim, é um libretista muito aberto. Ainda há dias eu precisava de cortar parte do texto que, por razões musicais, não estava a funcionar; obviamente, com muito pudor, lá lhe pedi autorização e ele respondeu que o trabalho de libretista é assim, compreendeu perfeitamente. A música determina.

Tem de haver esse acordo tácito de abertura entre ambos.

Sim. Há casos em que o libretista escreve o libreto, entrega ao compositor, o compositor pega e é como se estivessem a trabalhar em momentos diferentes e quase que independentes um do outro. Nem eu nem o Stephen somos adeptos dessa opção. O escritor tem de perceber que, independentemente do valor do seu texto, literário e poético, quando é transportado para um contexto musical fica dependente da narrativa musical. A estrutura narrativa é, em grande medida, determinada pelo texto, que define o começo e o fim da acção, as diferentes secções, há um plano formal global. Mas é a música que vai marcar decisivamente o ritmo narrativo da ópera. Exactamente com o mesmo texto, que podem ser seis linhas, posso fazer cinco minutos de música ou posso fazer trinta segundos, é

o compositor que vai marcar esse ritmo. E, às vezes, por muito que custe dizer isto, o texto tem de ser sacrificado ao serviço desse ritmo narrativo musical. Claro está que tem de haver bom senso e tudo aquilo que tenho feito neste libreto, já na versão final, de pequenos cortes para a parte da composição da partitura, nunca faço sem ouvir a opinião do libretista, que pode ter uma terceira ou quarta ideia ainda melhor. Tem de ser um trabalho de equipa.

De que forma surgiu e foi desenvolvida a ideia de colocar seis personagens em palco?

É uma junção de vários factores. Aqui é determinante o papel da entidade que encomenda e diz que serão, no máximo, seis cantores, o que para uma ópera de câmara é mais do que suficiente. O Stephen quando começou a escrever e a pensar a história sabia, à partida, que tinha seis cantores. Neste caso, é um grande desafio para o Rui Horta, porque a ópera tem uma dupla dimensão narrativa. Tem uma acção real, que decorre no espaço da viagem de comboio, dentro de um compartimento onde vão entrando estes seis passageiros; e depois tem uma acção projectada, de fantasia, que são os diversos 'quadros' que cada um dos passageiros imagina no decurso da viagem. Portanto, temos muitos outros personagens, os das fantasias desses seis principais, e que surgem também representados no palco pelos próprios. Vamos ter sempre os mesmos cantores a desempenhar vários papéis. E isso, do ponto de vista musical, é muito interessante. Um dos recursos habituais em ópera é tentar que determinado tipo de elementos

musicais ajudem a caracterizar A ou B. Se o personagem A se vai desmultiplicar isso significa que a música tem de ter versatilidade.

É um desafio suplementar.

Sim, mas muito estimulante, porque faz com que a música possa também, de repente, seguir caminhos imprevisíveis. E estou a pensar na perspectiva do espectador, que de repente vê aquele personagem, completamente metamorfoseado, a fazer uma coisa que não era previsível quando o ouviu pela primeira vez.

Nesse sentido, o casting foi especialmente difícil?

Foi um pouco difícil porque quis fazê-lo com a maior antecedência possível, eu queria escrever já para os cantores escolhidos. E isso criou problemas de agenda. (...) O processo foi mais lento do que teria desejado, só tive o elenco completamente fechado em Maio. Quando estamos a escolher uma voz, escolhemos em função das suas qualidades técnicas, tímbricas, mas há aspectos que ultrapassam a questão vocal.

Estamos a falar também de actores.

Estamos a falar também de actores, porque inclusivamente a ópera, para além do texto cantado, também tem texto falado. Eu diria que, apesar de em Portugal não haver, na mesma quantidade e qualidade, vozes para todos os registos, apesar dessa distribuição não ser homogénea, a verdade é que há muita qualidade em qualquer um dos registos vocais. Sem desprimor nenhum para as gerações mais antigas, o facto é que há novos cantores absoluta-

mente fantásticos a surgir, pessoas que estão a ser formadas em Aveiro, Porto, Braga, Lisboa. Estão a aparecer vozes formidáveis. Posso dizer com bastante satisfação que os seis cantores são da nova geração. Vamos ter a possibilidade de mostrar valores, na minha opinião, muito consistentes e promissores.

O tema da fantasia domina o *Paint Me* e o seu espectáculo *Evil Machines* era também descrito como uma fantasia musical. Este universo onírico ocupa um espaço importante no seu trabalho?

A descrição de 'fantasia musical' surgiu um pouco como recurso porque eu e o Terry Jones não tivemos um consenso. Para mim o libreto que o Terry tinha escrito era claramente de um musical; para o Terry, o facto de eu ter utilizado cantores líricos fazia do espectáculo claramente uma ópera. Não é que tenha havido desentendimento por causa disto, mas a forma como viámos não era coincidente. Eu acho que o *Evil Machines* pode ser visto como uma ópera infantil, ou para um público maioritariamente juvenil. Mas, enquanto género musical, estava cheio de referências como a ópera, o musical, a música para cinema, portanto havia uma variedade de caminhos. O termo 'fantasia musical' resume aquilo que, na realidade, era. Esse elemento de fantasia está, de facto, presente na minha música. Antes disso tinha feito, também a partir de contos do Terry Jones, os *Contos Fantásticos*. E mesmo na música pura, não programática, que tenho escrito, nomeadamente na escrita orquestral, há esse lado de 'cor' que poderá aproximar o ouvinte de um universo de fantasia, admito que sim. No ano passado fiz uma peça chamada

Spam!, em que utilizei textos retirados de e-mails. Utilizei todo aquele 'lixo' que nos cai nas caixas de correio electrónicas como texto literário para uma peça de cantor/narrador e agrupamento de câmara. E esse é mais um exemplo de outra abordagem a esse universo de fantasia. Se quisermos, também o humor e o surreal são elementos que têm estado presentes numa boa quantidade de peças que compus nos últimos dez anos.

Como nasce a ideia de trabalhar, nesta ópera, com o encenador Rui Horta e a maestrina Joana Carneiro?

Com a Joana Carneiro já há algum tempo que conversava sobre a possibilidade de fazermos um projecto. Estava a par de todo o trabalho da Joana a nível de ópera contemporânea. Tem dirigido várias óperas de autores de referência do final do século XX e começo do século XXI, como John Adams, Kaija Saariaho, Philippe Boesmans – são compositores que me interessam enquanto ouvinte. Portanto, foi a consumação de um encontro que estava adiado há bastante tempo. No caso do Rui, eu queria um encenador que tivesse alguma relação com a música e, nomeadamente, com o universo da dança. Um encenador com uma relação, se quisermos, mais 'física' com a música. Pessoas como o Rui Horta, o Paulo Ribeiro, o Jean Paul Bucchieri, têm a vantagem de terem uma experiência de palco por via da dança, do teatro-dança e da música. Eu já conhecia o trabalho do Rui e uma das coisas que muito admiro, há já vários anos, é esse elemento de surpresa e de humor que consegue ter e que neste libreto é essencial. Ele tem a capacidade de integrar em palco elementos que

são surpreendentes. Depois há uma dimensão quase que cinematográfica na forma como trabalha em palco – a luz, a imagem, as projecções – sempre de uma forma muito sóbria, com muita elegância. E este libreto do Stephen Plaice tem potencialidades muito fortes do ponto de vista visual, as viagens de comboio são sempre cinematográficas, porque são um *travelling*. Como temos as projecções das fantasias, precisávamos de alguém que encontrasse soluções de palco muito eficazes. Estou com muita curiosidade, não tenho dúvidas nenhuma que é a pessoa certa.

Lembra-se de quando começou todo este processo de criação?

O Stephen começou a escrever há um ano, tive a versão final do libreto em Fevereiro. Eu fui adiando trabalho,

há sempre uma fase de preparação – ouvir música, consultar partituras, recolher sons – mas escrever propriamente comeci em Maio. Foram cinco meses e meio, todos os dias, *full-time*, a escrever para esta ópera. Mas depois o que é fascinante, quando se trabalha em palco, é ver o 'edifício a crescer'. Quando se escreve para orquestra ou qualquer formação instrumental, estamos sozinhos com o papel e ao passar para as mãos do intérprete a música parece que ganha corpo e vida, o que é fascinante. Neste caso, nós sentimos isso e tudo o resto, que é a relação com os cantores, a imagem que começa a surgir em palco, as ideias de todas as pessoas a interagirem... esse contexto feliz de ver, de repente, tudo a ganhar corpo e forma é uma experiência fantástica.



© Alfredo Rocha (fotografia de ensaio)

Onde é que acaba, se assim se pode dizer, a participação do compositor numa obra como esta?

Eu vou acompanhar os ensaios por questões técnicas. Há coisas que não estão rigorosamente escritas porque temos que experimentar na altura. Há toda a parte de trabalho com os cantores e músicos que vou ter de acompanhar. Optei por, além da orquestra, ter outra dimensão sonora, que é a parte da sonoplastia e alguma electrónica, que vai ser trabalhada em tempo real com os cantores e com a orquestra. Por exemplo, numa das fantasias, um dos personagens imagina que está a exorcizar uma das passageiras. E isso implica que a voz dela vai estar captada por computador em tempo real, e ora aparece no seu registo normal, treinado, lírico, ora aparece distorcida por meios informáticos, para fazer precisamente o tal registo satânico, cavernoso. Há outra em que duas cantoras cantam a mesma ária e eu vou trabalhar com elas opções para encontrar variedade entre ambas as versões. Portanto há toda essa parte técnica que eu tenho de controlar, com o auxílio precioso do Carlos Caires, mas tenho de acompanhar o processo todo. Sou defensor de que o compositor deve deixar o encenador ter toda a sua liberdade criativa, porque é um criador neste processo, mas é natural que o Rui Horta queira que acompanhe esse processo. Porque o compositor tem também uma palavra a dizer em relação a determinado tipo de decisões.

Há toda uma dinâmica que continua a existir.

Sim, continua a existir até ao último dia. E acho que deve ser assim.

Pegando no exemplo desta obra, a composição é um acto de absoluta reclusão?

Idealmente... (*risos*) Na prática, é impossível. Profissionalmente, para além das aulas, faço rádio para a Antena 2, faço a direcção artística do Prémio Jovens Músicos e tenho família. Não consigo compor em total reclusão, mas desligo os telefones nas alturas mais complicadas e utilizo sempre as férias para dar um avanço grande na escrita em qualquer peça que esteja a trabalhar. Quando não estou de férias, trabalho maioritariamente durante a noite, é quando tenho silêncio. Tenho sempre os horários adequados à circunstância.

Porquê o título *Paint Me*?

A ideia original do Stephen Plaice foi partir dos contos de Canterbury, de Geoffrey Chaucer. No caso, são peregrinos que vão em viagem e que decidem contar uma história, cada um deles, para ver quem conta a mais divertida ou interessante, e ocupam assim o seu tempo durante a viagem. Aqui, a relação entre os personagens é aleatória, são pessoas que coincidem estar ali, entram naquele dado momento, naquela caruagem, não têm uma missão comum. O Stephen começou a desenvolver esta ideia partindo da situação, que acho que todos nós já experimentámos, que é observar os outros passageiros através das janelas, do reflexo. Não estamos a vê-los directamente mas estamos a observá-los. Há uma passageira que traz um quadro debaixo do braço, e isso faz com que muitas das fantasias estejam associadas ao universo das artes plásticas. Esse objecto é o primeiro que vemos na ópera e acaba por funcionar

como elemento unificador das diferentes histórias ou dos diferentes quadros, dentro do grande quadro que é esta viagem até Canterbury. E depois, claro, o próprio texto acaba por confirmar a escolha do título, no último quadro isso torna-se mais evidente. Mas é mais interessante ver o porquê na altura... [...]

O *Evil Machines* foi a sua primeira produção operática?

Foi. Não foi a primeira vez que trabalhei com cena, já tinha trabalhado com o coreógrafo inglês David Fielding, mas foi a primeira com texto-libreto e não prosa ou verso. Em 2000, fiz o *Imaginary Dancescape, a Melodrumming After Cocteau* (...) que era uma homenagem musical ao bailado *Le Jeune Homme et La mort* de Roland Petit e Jean Cocteau sem usar qualquer elemento coreográfico. E aí utilizei um cantor/narrador que assumia ora a voz activa ora a passiva. Foi a minha primeira aproximação a qualquer coisa que, mais tarde, pudesse vir a dar origem ao meu trabalho operático, porque era, de facto, um melodrama. Houve uma intencionalidade de explorar uma dramaturgia, eu sabia que estava a aprender a manusear determinado tipo de ferramentas que poderiam vir a ser úteis se viesse alguma vez a escrever uma ópera. Assim como outras peças foram laboratórios essenciais. Escrever para voz, fazer um *lied* ou uma canção, é difícilíssimo, mas fazer isso num contexto de grande forma é ainda mais. Antes de se assumir esta tarefa de fazer uma ópera acho que tem de se escrever para voz, desde música coral a ciclos de canções – sejam orquestrais, com piano ou música de câmara – e isso foi algo que fui fazendo.

Podemos esperar mais outra ópera do compositor Luís Tinoco?

Eu tenho muito sentido auto-crítico, não me deslumbro facilmente com aquilo que faço, antes pelo contrário, e acho que os compositores, à medida que vão evoluindo, vão descobrindo as suas vocações. Lembro-me que quando tive a primeira encomenda para orquestra sinfónica, a minha sensação foi de vertigem, porque não sabia muito bem como ia escrever para noventa e tal músicos. Depois de a ter ouvido, fiz a minha auto-crítica e soube que ia continuar a escrever este tipo de peças. Depois do *Evil Machines*, se me pedirem para voltar a fazer um musical ou uma fantasia musical, estou preparado. A ópera ainda não sei, vamos ver, mas gosto muito de trabalhar com cantores, com libretistas e tenho ideias de projectos que gostaria de desenvolver para óperas futuras.

Estranhos num comboio

Quando optamos por um estilo de vida urbano e moderno, vivemos em estreita proximidade de pessoas de quem pouco ou nada sabemos. Moramos em casas, apartamentos ou quartos que são contíguos a espaços ocupados por estranhos, mas não há qualquer expectativa de que se venha a formar um laço de comunidade. A carruagem é o modelo extremo desta compartimentalização; funciona como uma espécie de laboratório sociológico instantâneo. Sentamo-nos de frente uns para os outros, observamos determinadas regras e adoptamos determinadas condutas, mas mal falamos. No entanto, algo mais acontece. Há, como se diz em inglês, “um elefante na sala”. O assunto desta ópera é esse elefante.

Hoje em dia, existe um jornal diário londrino com uma coluna chamada “Commuter Cupid” (qualquer coisa como “Cupido dos Transportes Públicos”), na qual qualquer pessoa pode publicar anúncios. “Rapariga do 8.28 de St. Pancras que me sorriu na quinta-feira passada, gostava de encontrar-me contigo.” “Homem que está a ler a *Arte de Amar* na Linha Bakerloo todas as manhãs, por favor fala comigo.” É uma coluna dedicada aos Corações Solitários, com a diferença de que neste caso as pessoas já encontraram aquele ou aquela de quem gostam, num comboio ou no metro, só que não tiveram tempo ou coragem para lhes dirigir a palavra.

A ópera começou com uma ideia simples. Quando olhamos para a janela de um comboio, sobretudo de noite, aquilo que encontramos é o reflexo da pessoa que está sentada no nosso compartimento. Luís Tinoco reparara

nesse mesmo fenómeno, que foi o nosso ponto de partida. Imaginámos que esses reflexos eram autónomos e que podiam expressar os pensamentos secretos dos seus donos. No princípio pensámos que a ópera podia basear-se apenas em dois passageiros e dois reflexos, mas não tardámos muito em perceber que essa fantasia prolífica iria precisar de mais personagens. Assim, decidimos encher o compartimento e pôr os seus ocupantes a actuar em dois espaços diferentes no palco: o compartimento “verdadeiro” do comboio e o palco da fantasia.

Em *Paint Me*, imaginamos aquilo que seis personalidades muito diferentes poderão pensar umas das outras e pomos os passageiros que com eles viajam a desempenhar os papéis dos seus devaneios. Assumimos os *Contos de Canterbury* de Geoffrey Chaucer enquanto modelo para a peça. Nestes contos, escritos no final do século XIV, um grupo de peregrinos conta histórias para se entreterem no caminho para o túmulo de Thomas à Becket. Cada conto é enquadrado pela descrição que Chaucer traça da interacção entre os peregrinos na viagem. Em *Paint Me*, os viajantes também estão a caminho de Canterbury, mas as suas histórias não são partilhadas; elas são imaginadas nas mentes dos passageiros. O enquadramento torna-se a interacção, forçada e “real” entre eles, no interior do próprio compartimento.

Esta situação produz dois tipos de teatro. Temos o teatro minimalista e gestual das boas maneiras e do comportamento em público, em que se pede permissão, se dá atenção à cortesia e em que muito raramente uma reclamação é pronunciada ou uma gentileza ofere-

cida. Os ingleses são, evidentemente, os líderes mundiais neste tipo de rigidez. Se o embarço fosse um desporto olímpico, ganharíamos sempre a medalha de ouro.

Mas temos também o teatro secreto que é desempenhado nas nossas mentes. As fantasias que os passageiros de *Paint Me* cogitam não são para consumo público. São os pensamentos privados que os passageiros não revelam uns aos outros, mas que ainda assim estão presentes no compartimento. Quanto mais contida é a máscara pública, mais ornamentada é a imaginação; e, neste selvagem teatro dionisiaco da imaginação interior, tudo pode acontecer.

As fantasias contêm um marcado teor sexual, e apesar de o autor não subscrever o mito urbano segundo o qual os homens “pensam em sexo de sete em sete segundos” (ou, de acordo com a teoria de Barbara Mikkelson, perita em lendas urbanas, “dois anos de casamento irão fazer isso mesmo a uma mulher”), as possibilidades do sexo ocupam as mentes de três das seis personagens. Os outros cultivam as

suas próprias ambições ou cuidam dos seus sentimentos de culpa. A presença de um padre entre todos transforma a carruagem numa espécie de confessional. No entanto, também este joga abusivamente com os limites da sua profissão. Até mesmo o mais correcto e decente de nós pode conter em si o oposto daquilo em que acreditamos, num género de rebeldia interior.

Porém, esta ópera não é minimamente pensada para funcionar como um ataque à oposição hipócrita entre o comportamento público e o pensamento privado. Ela é, isso sim, uma celebração da riqueza promíscua da imaginação urbana. Aceita que somos as musas uns dos outros, mas que também somos a pornografia uns dos outros. Reconhece que tal é uma parte central da condição moderna. Afinal, o teatro em que o espectador assiste ao espectáculo é, também ele, um compartimento, um lugar no qual podemos partilhar fantasias com estranhos de forma legítima.

Stephen Plaice



© Alfredo Rocha

Uma surpresa diária

Paint me, paint me... the beautiful appeals.

Assim se canta (Stephen Plaice) nos últimos minutos desta estreia mundial. Estar ligada à criação da primeira ópera do Luís Tinoco é uma honra que dificilmente se pode descrever em poucas palavras, pela sua música e imaginação, pelo prazer da criação dos personagens, escolha das vozes, pela descoberta de uma partitura antes desconhecida.

Não tenho dúvidas sobre a importância da reflexão a que os artistas nos convidam através da sua expressão artística, no que isso significa na perpetuação da nossa cultura. Não tenho dúvidas de que é esse o nosso maior património e assim foi, sempre, na História da Arte. Felizmente, desta vez em Portugal, através da visão e generosidade da Culturgest e do Teatro São Carlos. Este momento ainda mais significado (pessoal) tem, dada a clara contemporaneidade desta história, um convite ao espaço interior do ser humano e à sua capacidade de imaginar, de fantasiar, num contexto quotidiano, como é uma simples viagem de comboio. (Quantas vezes nos sentámos num comboio, auto-carro, avião, restaurante, a imaginar a vida dos outros, a vida com os outros?)

Aí estamos - num comboio inglês, mas que poderia ser português - desde os primeiros segundos, com o gesto musical da marimba e depois da restante orquestra. Um gesto musical que recorrentemente ouvimos e que se transforma e intercala com fantasias que revelam uma extraordinária imaginação musical, como seja o momento do exorcismo.

Sempre me surpreendi com a capacidade dos compositores, ao longo da história da música, de pintarem a palavra e de nos afectarem de imediato. A música de Luís Tinoco é um claro exemplo de sucesso e qualidade e por isso destinada à memória a curto prazo e decerto à posteridade.

Paint Me é uma ópera do século XXI, com tudo o que a tecnologia nos oferece e no melhor que nos pode ajudar a contar uma história.

Paint Me é uma colaboração que se sente inevitável e impossível sem o texto de Stephen Plaice, as extraordinárias vozes - e pessoas - da Raquel, Eduarda e Patrícia, Hugo, Job e João, que com dificuldade alguma vez dissociaremos da Tula, Ruth, Stephanie, Howard, Padre e Lee, de tudo o que o Rui Horta nos trouxe - a vida de todos eles e a sua casa -, a dimensão visual impar do Guilherme e do Ricardo e a surpresa e complemento sonoros do Carlos.

Tenho muita pena de só ouvir *Paint Me* duas vezes. Porque a sua história e música me surpreendem diariamente.

Joana Carneiro

A adjectivação da realidade

Há uma passagem, no final de *Paint Me*, em que os intérpretes, confrontados com as pinturas expostas numa galeria, nos cantam em coro: *Adjectives are where we start, when we stand before a work of art.*

De facto, e ao fim destes dois meses à volta do libreto de Stephen Plaice, sinto que esta é uma frase que resume, em boa maneira, o conceito desta ópera: enquanto seres racionais, um dos nossos mais básicos exercícios é a adjectivação da realidade - a transcendência da sobrevivência trouxe a necessidade de opinar, e com ela a necessidade de controlar o outro.

Em *Paint Me* os personagens vivem no fio da navalha, entre um compartimento de comboio que confina os seus desejos mais secretos, um super-ego social que os obriga a sorrir, e um território de fantasia (fantasmas) que são, em grande medida, aquilo que a moral classificou como o "lado negro", o território da perversidade e, em grande medida, da perversidade sexual.

E talvez por isso, Plaice foi escolher o território opinativo mais difícil, o da arte contemporânea, aquele sobre o qual iremos divergir e discordar.

Em *Paint Me* cada intérprete tem, tal como cada um de nós, um território idiossincrático inclassificável, um mundo que, deslocado das convenções sociais, se revela carregado de violência, sexualidade, mas igualmente pleno de uma tensão infantil, quase *naïf*, ainda desprovida de limites comportamentais.

A música de Tinoco é de uma grande inteligência pois revela, em cada detalhe, mundos escondidos, num tratamento

quase cinematográfico, um grande desafio ao ritmo da encenação e ao desempenho cenográfico. As passagens sucedem-se quase caleidoscópicas e quando se detêm num determinado momento é pela absoluta necessidade de criar uma ambiência psicológica que reforça o libreto, tal como no tema repetitivo e encantatório que nos remete para o movimento do comboio. Aliás, é inegável o diálogo criativo compositor/libretista que antecedeu o meu trabalho, cuja cumplicidade é evidente e talvez a característica mais importante desta criação (e a verdadeira razão de ser de qualquer estreia mundial).

Em *Paint Me*, esta cumplicidade está igualmente omnipresente entre todos os elementos musicais, escritos, plásticos e estilísticos, reflectindo-se também num brilhante naipe de jovens intérpretes do nosso canto lírico com quem partilhei esta aventura criativa.

Foi pois, numa ambiência quase infantil, onírica e desprovida de referências morais que, em grande parte, eu quis situar a acção e o imaginário de *Paint Me*. Num território risível próximo da banda desenhada, onde o humor relativiza as escolhas que fazemos (e não revelamos). As escolhas que nunca serão adjectivadas porque nunca serão partilhadas. Aquelas que ficaram guardadas no território dos nossos fantasmas.

Rui Horta



© Alfredo Rocha

Sinopse

Numa carruagem de um comboio que se dirige para Canterbury vão entrando seis passageiros: Stephanie, Tula, Howard, Ruth, um Padre e Lee. No decurso da viagem imaginam histórias (fantasias) com um ou vários dos seus companheiros.

Na primeira fantasia, Howard critica uma pintura de Tula e, aproveitando o ascendente, tenta seduzi-la. Howard procura fazer o mesmo na segunda fantasia, mas agora com Ruth. Esta recusa a suposta autoridade crítica de Howard e acaba subjugando-o.

Ruth e Tula enganam Howard, na terceira fantasia, levando-o a licitar por uma quantia exagerada um quadro para que Tula diz ter servido de modelo. Comemorando o seu triunfo, Tula posa nua para Ruth. Beijam-se. A quarta fantasia conta a história da cerimónia do casamento entre Howard e Tula que não chega a celebrar-se por ele já ser casado. Howard é preso e o elenco vem à boca de cena para uma fotografia de grupo cantando um coro que termina dizendo "qualquer imagem deseja (...) escapar à sua moldura".

A fantasia de Tula sobre si mesma, a quinta, apresenta-a como uma cantora de ópera que substitui outra numa área e tem um grande triunfo. Na sexta fantasia, que é interrompida pela sétima, Howard encomenda a Lee um quadro, oferecendo-lhe dinheiro. Enquanto o quadro é pintado, os dois têm uma discussão com uma carga sexual óbvia e que termina com a destruição do quadro e o suicídio de Howard.

A sétima fantasia, intercalada entre as duas partes da sexta, é uma diver-

tida cena de exorcismo. Tula aparece como possuída, o Padre faz um primeiro exorcismo mal sucedido – os porcos para onde pretende encaminhar o demónio, começam a falar e Tula a grunhir – e no segundo já Tula fala e os porcos grunhem, mas o médico que assiste a tudo termina louco.

Todo o elenco admira um quadro como se estivesse numa galeria. Representa um nu. Stephanie, que fica para o fim só com ele, desfigura o quadro com marcador preto. Pinta outro, uma cena bucólica, interrompendo para confessar ao Padre porque destruiu quadros que representassem nus femininos. Quando cumpria a penitência, rezando até-marias, destrói o quadro que estava a pintar. Uns elementos do grupo, que entretanto se aproximam, acham a pintura destruída genial, outros não. Em conjunto cantam o coro "Pinta-me, pinta-me". É a oitava fantasia.

O comboio chega a Canterbury. Os passageiros vão saindo, trocando algumas palavras entre si.

Paint Me

Personagens/ Characters:

Tula

Stephanie

Howard

Ruth

Padre

Lee

Scene 1

TULA is waiting on the platform. She is about twenty and carries a brown paper parcel, that looks like it might be a canvas. She puts the ear-pieces from her ipod in her ears and selects music from the menu - Belcanto. We hear a brief extract of this, until the train announcement cuts in and she pulls out the ear-pieces to listen, stopping the music abruptly.

ANNOUNCEMENT

The train now arriving at platform number 5 is the 15.12 for Canterbury, calling at Tonbridge, Paddock Wood, Ashford International, Wye, Chilham, Chartham and Canterbury...

TULA enters the train compartment. Already sitting in the seats, is STEPHANIE, an older woman. She has a bag on her lap and is knitting. TULA sits down next to the window and props the parcel up next to her on the seat.

HOWARD, a conventional-looking business type, with an irascible manner, is waiting on the next station. His train is late.

Cena 1

TULA está à espera no cais de embarque. Tem cerca de vinte anos e carrega um embrulho de papel castanho que parece ser um quadro. Coloca os auscultadores do ipod nos ouvidos e escolhe a música a partir do menu - Belcanto. Ouvimos um pequeno excerto que é cortado pelo aviso de um comboio. Retira os auscultadores para escutar, interrompendo a música de forma abrupta.

AVISO

Está a chegar à linha número 5 o comboio das 15.12 com destino a Canterbury. Faz paragens em Tonbridge, Paddock Wood, Ashford International, Wye, Chilham, Chartham e Canterbury...

TULA entra na carruagem. STEPHANIE, uma mulher mais velha, já está sentada no seu lugar. Tem a mala no colo e está a tricotar. TULA senta-se junto à janela e coloca o embrulho junto a si no assento.

HOWARD, um homem de negócios de aspecto convencional, com um feitio irascível espera na estação seguinte. O seu comboio está atrasado.

ANNOUNCEMENT

... The train now arriving at platform number 7 is the 15.21 to Canterbury. We apologize for the late running of this train...

HOWARD

... railway system is a shambles...
... needs proper management...

HOWARD enters. He coughs unnecessarily, and sits down directly across from TULA by the window.

TULA and STEPHANIE pay him no attention. After some time, HOWARD looks across at TULA, scrutinizes the parcel on the seat, then begins to study TULA's face. Fantasy spots on HOWARD and TULA.

HOWARD

internal voice, spoken, recorded
I could offer the full benefit of my expertise...

The light goes off the train compartment and stage right is illuminated as we enter HOWARD's fantasy about TULA.

Fantasy 1. Howard's Fantasy about Tula

TULA enters the fantasy space and lifts her canvas onto the easel. It depicts «ecstatic Adam and Eve». After a while HOWARD comes and assesses the painting from several angles, while TULA stands nervously awaiting his judgement.

HOWARD

imagining himself as the assessor for an exhibition

AVISO

... Está a chegar à linha número 7 o comboio das 15.21 com destino a Canterbury. Pedimos desculpa pelo atraso deste comboio...

HOWARD

... os comboios de ferro estão uma bagunça...
... precisam de uma gestão decente...

HOWARD entra. Tosse desnecessariamente e senta-se junto à janela mesmo de frente para TULA.

TULA e STEPHANIE não lhe prestam nenhuma atenção. Algum tempo depois, HOWARD olha para TULA, examina o embrulho no assento, e começa a estudar o rosto de TULA. A luz da fantasia aponta para HOWARD e TULA.

HOWARD

voz interior, falada, gravada
Podia oferecer todo o benefício da minha experiência...

A luz do compartimento do comboio apaga-se e o lado direito do palco vai-se iluminando enquanto entramos na fantasia de HOWARD acerca de TULA.

Fantasia 1. Fantasia de Howard com Tula

TULA entra no espaço da fantasia e coloca o seu quadro no cavalete. É um retrato de «Adão e Eva em êxtase». Algum tempo depois, chega HOWARD, que aprecia o quadro de vários ângulos, enquanto TULA fica nervosamente à espera do seu veredicto.

HOWARD

imaginando-se como crítico de uma exposição

Have you exhibited professionally before?

TULA

No. I have only just graduated.

HOWARD nods. Thought so.

HOWARD

The technique is immature.
The brushwork needs more finesse.

TULA looks disappointed by the criticism.

HOWARD

Impressionism is often an excuse for the amateur...

More disappointment.

HOWARD

Raw, but there are signs of talent here.

TULA is relieved.

TULA

Thank you.

HOWARD turns his scrutiny to TULA.

HOWARD

It may be worthy of a place in the academy exhibition. but I would like to know more about your work.
Perhaps we could discuss it over dinner tonight.

Já alguma vez expôs profissionalmente?

TULA

Não. Só agora terminei a licenciatura.

HOWARD anui. Era o que pensava.

HOWARD

A técnica é imatura.
O trabalho com o pincel precisa de mais subtiliza.

TULA parece desapontada com a crítica.

HOWARD

O Impressionismo é, frequentemente, uma desculpa para o amador...

Mais desapontamento.

HOWARD

Está verde, mas há aqui alguns sinais de talento.

TULA fica aliviada.

TULA

Obrigada.

HOWARD dirige o seu escrutínio para TULA.

HOWARD

Talvez mereça um lugar na exposição da academia. Mas gostaria de saber mais acerca do seu trabalho.
Talvez possamos discuti-lo hoje à noite, ao jantar.

TULA
Tonight!

HOWARD
Do you have plans for tonight?

TULA
Hoje à noite!

HOWARD
Tem planos para esta noite?

TULA
I am not sure.

TULA
Não tenho a certeza.

HOWARD
Surely you must know if you have plans?

HOWARD
Sabe, seguramente, se fez planos?

TULA
I have no plans.

TULA
Não tenho planos.

HOWARD
Then let's say 8.
At La Tulipe.

HOWARD
Então combinamos às 8.
No La Tulipe.

The light goes. RUTH appears stage right in a spotlight, with a suitcase. She is waiting for the train on the platform.

A luz apaga-se. RUTH aparece sob o foco, com uma mala. Está no cais à espera do comboio.

ANNOUNCEMENT
The train arriving at platform number 1 is the delayed 15.28 for Canterbury calling at Ashford International, Wye, Chilham, Chartham and Canterbury...

AVISO
O comboio das 15.28 com destino a Canterbury e que circula com atraso, está a chegar à linha número 1. Faz paragens em Ashford International, Wye, Chilham, Chartham e Canterbury...

RUTH is a good-looking, sophisticated woman in her late forties. As she waits, she composes herself, checking an imaginary mirror, adjusting her make-up.

RUTH é uma mulher bonita e sofisticada com quarenta e muitos anos. Enquanto aguarda, arranja-se, olhando para um espelho imaginário para retocar a maquilhagem.

RUTH
The years I spent
underneath that tortoise of a man.
All the time I knew.
But I wasted my life on him!

RUTH
Os anos que passei
debaixo daquela lesma de homem.
Sempre o soube.
Mas desperdicei a minha vida com ele!

Now I am breaking out,
boarding the fast train
to freedom.

Agora vou fugir,
vou embarcar neste comboio rápido
para a liberdade.

Scene 2

The light snaps back to 'real'. HOWARD and TULA have crossed back into the train compartment. RUTH walks into the compartment. Train ambience as before. RUTH goes to put her suitcase on the rack. HOWARD gets up to help her.

HOWARD *spoken*
Can I help you with that?

RUTH *spoken*
I can manage, thank you.

RUTH places the suitcase and sits down next to TULA. HOWARD now begins to consider her. Fantasy spots on HOWARD and RUTH.

HOWARD
internal voice, spoken, recorded
I could offer the full benefit
of my expertise...

The light goes off the train compartment and stage right is illuminated as we enter HOWARD's fantasy about RUTH.

Fantasy 2. Howard's Fantasy about Ruth
The original «ecstatic Adam and Eve» canvas is on the easel again. But RUTH's manner is very different.

HOWARD
imagining himself again as the

Cena 2

A luz regressa à 'realidade'. HOWARD e TULA estão de novo no compartimento do comboio. RUTH entra. O ambiente no comboio continua igual. RUTH vai pôr a sua mala na prateleira. HOWARD levanta-se para ajudá-la.

HOWARD *falado*
Posso ajudá-la com isso?

RUTH *falado*
Eu dou conta do recado, obrigada.

RUTH arruma a mala e senta-se ao lado de TULA. HOWARD começa agora a examiná-la. A luz da fantasia aponta para HOWARD e RUTH.

HOWARD
voz interior, falada, gravada
Podia oferecer todo o benefício da
minha experiência...

Apaga-se a luz do compartimento do comboio e o lado direito do palco ilumina-se quando entramos na fantasia de HOWARD acerca de RUTH.

Fantasia 2. Fantasia de Howard com Ruth
O quadro original de «Adão e Eva em êxtase» está novamente no cavalete. Mas o comportamento de RUTH é muito diferente.

HOWARD
imaginando-se novamente como

assessor for an exhibition
Have you exhibited professionally before?

RUTH
No. I came to painting rather late.

HOWARD
You are self-taught?

RUTH
Yes.

HOWARD nods. Thought so.

HOWARD
The technique is immature.
The brushwork here needs more finesse.

RUTH bridles.

RUTH
The roughness is intentional.

HOWARD
Impressionism is often an excuse for the amateur...

RUTH
I paint what I feel.

HOWARD
First I paint the apple then I eat it.
Who said that?

RUTH
Cézanne?

HOWARD
his bluff called
Possibly.

crítico de uma exposição
Já alguma vez expôs profissionalmente?

RUTH
Não. Comecei a pintar bastante tarde.

HOWARD
É auto-didacta?

RUTH
Sim.

HOWARD anui. Era o que pensava.

HOWARD
A técnica é imatura.
O trabalho com o pincel precisa de mais subtiliza.

RUTH controla-se.

RUTH
A rudeza é intencional.

HOWARD
O impressionismo é, frequentemente, uma desculpa para o amator...

RUTH
Pinto o que sinto.

HOWARD
Primeiro pinto a maçã, depois como-a.
Quem disse isto?

RUTH
Cézanne?

HOWARD
o seu bluff resultou
Possivelmente.

HOWARD
Raw, but there are signs of talent here.

Beat.

It may be worthy of a place in the academy exhibition.
But I would like to know more about your work.
Perhaps we could discuss it over dinner tonight.

RUTH
Tonight!

HOWARD
Do you have plans for tonight?

RUTH
I have plans.

HOWARD
Cancel them.
Let's say 8.
At La Tulipe.

RUTH
La Tulipe!
Is that the best you can do!
It hasn't even got a Michelin star!

HOWARD
I'm sorry. We could always...

RUTH
Go to some other seedy caff where your wife would never spot us?
Well, I do have plans actually -
I plan to give you a good thrashing.

HOWARD
Está verde, mas há aqui sinais de talento.

Pausa.

Talvez mereça um lugar na exposição da academia.
Mas gostaria de saber mais acerca do seu trabalho.
Talvez possamos discuti-lo hoje à noite, ao jantar.

RUTH
Hoje à noite!

HOWARD
Tem planos para esta noite?

RUTH
Tenho planos.

HOWARD
Cancele-os.
Combinamos para as 8.
No La Tulipe.

RUTH
La Tulipe!
É isso o melhor que consegue!
Nem sequer tem uma estrela Michelin!

HOWARD
Peço desculpa... podemos sempre...

RUTH
Ir a outra tasca gordurosa onde a sua mulher nunca nos encontrará?
Bom, a verdade é que já tenho planos -
Planeio dar-lhe uma grande sova.

She grabs him by the scruff of the neck and forces him to the floor.

RUTH
How corrupt!
Abusing your position
to obtain favours.
Do you have anything to say
before you are punished?

HOWARD
Only that I deserve my punishment.

RUTH
Lick my shoes, dog,
while I decide what to do with you!

He begins to lick her shoes.

RUTH
Show that you enjoy it!

HOWARD
Delicious, mistress. Delicious.
Your contempt will be my music!
Your bath-water will be my wine!

A PRIEST appears in a spotlight. The fantasy light goes. The PRIEST is about fifty, with a genial feel to him.

PRIEST
Those chavs on the Eurostar... They were so rude, I felt embarrassed to be British... what was it Horace called us - stranger-hating Britons... that's it...

ANNOUNCEMENT
The train now standing at platform number four is the delayed 15.58 for

Agarra-o pela nuca e obriga-o a deitar-se no chão.

RUTH
Tão corrupto!
A abusar da sua posição
para obter favores.
Deseja dizer alguma coisa
antes de ser castigado?

HOWARD
Apenas que mereço ser castigado.

RUTH
Lambe os meus sapatos, cão,
enquanto decido o que vou fazer
contigo!

Ele começa a lambê-lhe os sapatos.

RUTH
Mostra que estás a gostar!

HOWARD
Que delícia, senhora. Que delícia.
O seu desprezo é para mim música!
A água do seu banho será o meu néctar!

Um PADRE surge debaixo de um foco. A luz da fantasia apaga-se. O PADRE tem cerca de cinquenta anos e algo de genial.

PADRE
Aqueles rufias no Eurostar... Eram tão mal educados que tive vergonha de ser inglês... como é que o Horácio nos chamava - Bretões que odeiam estrangeiros... é isso...

AVISO
O comboio das 15.58 com destino a Canterbury e que tem vindo a circular

Canterbury calling at Wye, Chilham, Chartham and Canterbury...

com atraso, acaba de estacionar na linha número quatro.
Faz paragens em Wye, Chilham, Chartham e Canterbury...

Scene 3

The lighting comes back into the compartment. HOWARD shifts uneasily in his seat as the PRIEST enters. He smiles at everyone, sits down opposite STEPHANIE and begins to read his Bible.

PRIEST spoken
Do you mind if I open the window?
Awfully stuffy in here.

RUTH spoken
Not at all.

RUTH finds herself staring at the girl in front of her who is absorbed in her magazine. Fantasy spots on RUTH and TULA.

RUTH
internal voice, spoken, recorded
How easily my fingers
would steal into her silk purse...

The light goes off the train compartment and the stage right is illuminated as we enter RUTH's fantasy about TULA.

Fantasy 3. Ruth's Fantasy about Tula
STEPHANIE (auctioneer) enters and ascends the auctioneer's dais. The same picture remains on the easel.

Cena 3

A iluminação regressa ao compartimento. HOWARD mostra-se incomodado quando o PADRE entra. Este sorri para toda a gente, senta-se de frente para STEPHANIE e começa a ler a Bíblia.

PADRE *falado*
Importa-se que abra a janela? Aqui dentro está terrivelmente abafado.

RUTH *falado*
Com certeza.

RUTH dá por si a olhar para a rapariga que está à sua frente absorvida pela revista. A fantasia apodera-se de RUTH e TULA.

RUTH
voz interior, falada, gravada
Com que facilidade os meus dedos furtivos encontrariam o caminho para a sua carteira de seda...

A luz do compartimento do comboio apaga-se e o lado direito do palco ilumina-se quando entramos na fantasia de RUTH acerca de TULA.

Fantasia 3. Fantasia de Ruth com Tula
STEPHANIE (leiloeira) entra e sobe para o estrado. No cavalete permanece o mesmo quadro.

AUCTIONEER
I'll start the bidding at 1000 euros...
Will anyone give me 1000 euros.

TULA raises her hand to bid.

AUCTIONEER
1000 euros. Thank you.

Now RUTH enters the bidding.

AUCTIONEER
1200 euros.
1300... anyone?

TULA and RUTH now bid against each other.

AUCTIONEER
1300. Thank you.
1400.
1500.
1600.
17.
1700.
18 anyone.
1800. Thank you.
1900
1900
2000.
Going at 2000.
To Tula
It's against you, madam.

TULA looks distraught. HOWARD has joined her.

TULA
I must have that picture.
But now I can't afford it!

AUCTIONEER
Going once.

LEILOEIRA
A base de licitação é de 1000 euros...
Alguém oferece 1000 euros?

TULA levanta a mão para licitar.

LEILOEIRA
1000 euros. Obrigada.

É agora que RUTH entra na licitação.

LEILOEIRA
1200 euros.
1300... alguém oferece?

TULA e RUTH licitam agora uma contra a outra.

LEILOEIRA
1300. Obrigada.
1400.
1500.
1600.
17.
1700.
18 alguém oferece?
1800. Obrigada.
1900
1900
2000.
Vai em 2000.
Para Tula
É contra si, minha senhora.

TULA parece alheada. HOWARD juntou-se a ela.

TULA
Aquele quadro tem de ser meu.
Mas já não tenho dinheiro!

LEILOEIRA
E vai um.

Going twice.

HOWARD is now bidding at TULA's shoulder.

HOWARD
Two thousand one hundred!

AUCTIONEER
2100. Thank you sir.

RUTH now continues to bid against HOWARD.

AUCTIONEER
2200. Thank you madam.
2300
2500
2600
2700
2800
2900
3000
3000 once.
3000 twice.
To Ruth
It's against you madam.

She brings down the hammer.

Sold to the gentleman
in grey.

The auctioneer goes out. RUTH also leaves. HOWARD is alone with TULA and the picture.

HOWARD
Why did you want the picture so much?

TULA
Because I am one of the subjects.

E vão dois.

HOWARD está agora a licitar com TULA.

HOWARD
Dois mil e cem!

LEILOEIRA
2100. Obrigada, cavalheiro.

RUTH está agora a licitar contra HOWARD.

LEILOEIRA
2200. Obrigada, minha senhora.
2300
2500
2600
2700
2800
2900
3000
3000 um.
3000 dois.
Para Ruth
É contra si, minha senhora.

Baixa o martelo.

Vendido ao cavalheiro
de cinzento.

A leiloeira sai. RUTH sai também. HOWARD fica sozinho com TULA e o quadro.

HOWARD
Porque é que queria tanto o quadro?

TULA
Porque sou um dos modelos.

HOWARD
Oh yes. Now I see the likeness.

TULA
It was painted by my ex-lover.
Since we parted
I couldn't bear to think
of it in anyone else's hands.

HOWARD
I am a painter myself.
The work is mediocre.
Not worth half the money
I paid for it.

TULA
I want to destroy it.

HOWARD
If you will pose for me
in exactly this pose,
I will destroy the painting for you.

TULA considers.

TULA
No, that is impossible.

HOWARD
Impossible.

TULA
There is only one way
to recreate that pose.
With a lover who will
put me among the angels.

HOWARD
Couldn't I be that lover?

TULA
No.
I am too hurt to love again.

HOWARD
Oh, sim. Agora vejo a semelhança.

TULA
Foi o meu ex-amante que o pintou.
Desde que nos separámos
que não aguento imaginá-lo
nas mãos de outra pessoa.

HOWARD
Eu também sou pintor.
É um trabalho medíocre.
Não vale metade do dinheiro
que paguei por ele.

TULA
Quero destruí-lo.

HOWARD
Se posar para mim
nesta mesma posição,
destruo o quadro por si.

TULA reflecte.

TULA
Não, isso é impossível.

HOWARD
Impossível.

TULA
Só há uma maneira
de recriar essa posição.
Com um amante que
me ponha entre os anjos.

HOWARD
E não podia ser eu esse amante?

TULA
Não.
Estou demasiado magoada para

voltar a amar.

Começa a ir embora.

HOWARD
Mas eu sou muito melhor pintor.

Ela sai. Ele segue-a com o olhar. Depois também ele sai. Atrás, junto ao cavalete, está RUTH com os seus quadros. Retirou «Adão e Eva em êxtase» e substituiu-o por uma tela em branco. TULA regressa e junta-se a ela. Estão felizes juntas. RUTH levanta-se e abraça-a.

She starts to go.

HOWARD
But I am a much better painter.

She continues out. He follows her with his gaze. Then he too goes. Behind RUTH is now sitting at the easel with her paints. She has removed «ecstatic Adam and Eve» and replaced it with a blank canvas. TULA returns to join her. They are happy together. RUTH gets up and embraces her.

RUTH
3000, this time! Honeybear!
It worked perfectly.

TULA takes off her coat. She adopts the Eve pose for RUTH. RUTH isn't satisfied. She goes over to her, kisses her deeply on the mouth. TULA's eyes turn up to the heavens. RUTH begins to paint her.

The fantasy light goes.

Scene 4

LEE, the ticket-collector, enters the carriage. He's about thirty, with an ear-ring, spiky hair, and a laid back, ironic expression. He's humming a tune.

LEE spoken
Tickets please!

HE begins to check tickets. STEPHANIE's first.

RUTH
3000, desta vez! Fofinha!
Funcionou na perfeição.

TULA despe o casaco. Adota a posição de Eva para RUTH. RUTH não está satisfeita. Dirige-se para ela, e beija-a longamente na boca. Os olhos de TULA dirigem-se para o céu. RUTH começa a pintar.

A luz da fantasia apaga-se.

Cena 4

LEE, o revisor, entra na carruagem. Tem cerca de trinta anos, um brinco na orelha, cabelo espetado, e uma expressão descontraída e irónica. Trauteia uma melodia.

LEE falado
Os bilhetes, por favor!

Começa a verificar os bilhetes. Primeiro o de STEPHANIE.

STEPHANIE *spoken*
as he checks her ticket
I am on the right train for Canterbury?

STEPHANIE *falado*
enquanto o seu bilhete é verificado
Estou no comboio certo para
Canterbury?

be joined together –
let them speak now
or forever hold their peace.

à concretização desta união –
fale agora
ou cale-se para sempre.

LEE *spoken*
You are indeed madam.

LEE *falado*
Está, sim senhora.

Beat.

Pausa.

HOWARD
If it ever gets there.

HOWARD
Se alguma vez lá chegar.

RUTH
I can.

RUTH
Eu sei.

LEE
internal voice, spoken, recorded
Hmm... she's looked after herself,
I bet she knows a trick or two... (*as he's checking Ruth*)
Oops, sorry father,
God forgive me and all that... (*as he checks the Priest*)
pompous tosser. (*as he checks Howard*)
Hey sweetie... did you hurt yourself when you fell down from heaven? (*as he checking Tula*)

LEE
voz interior, falada, gravada
Hum... tem-se tratado bem,
aposto que sabe um truque ou outro... (*enquanto examina Ruth*)
Ups, perdão, padre,
Deus me perdoe e mais não sei quê... (*enquanto examina o Padre*)
parvalhão arrogante. (*enquanto examina Howard*)
Olá, boneca... magoaste-te quando caíste do céu? (*enquanto examina Tula*)

THE PRIEST
looks to the heavens
I have waited thirty years for this.
Thank you Lord.
to Ruth
State your cause.

O PADRE
olha para o céu
Esperei trinta anos por isto.
Obrigado, Senhor.
dirigindo-se a Ruth
Diga o que sabe.

RUTH
I am carrying his child!

RUTH
Estou grávida dele!

TULA
Who is she?

TULA
Quem é ela?

HOWARD
An old flame.

HOWARD
Uma velha paixão.

The light goes off the train compartment and the fantasy light comes on stage right, as we enter LEE's fantasy.

Apaga-se a luz do compartimento do comboio e a luz da fantasia aparece no lado direito do palco, enquanto entramos na fantasia de LEE.

TULA
Was she good in bed?

TULA
Ela era boa na cama?

HOWARD
Very good.

HOWARD
Muito boa.

Fantasy 4. Lee's Fantasy about the passengers
Distorted wedding march. HOWARD is getting married to TULA. The PRIEST is officiating. LEE, RUTH and STEPHANIE are present.

Fantasia 4. Fantasia de Lee com os passageiros
Marcha nupcial distorcida. HOWARD está a casar-se com TULA. É o PADRE que está a celebrar. Estão presentes LEE, RUTH e STEPHANIE.

TULA
Better than me?

TULA
Melhor do que eu?

HOWARD
About the same.

HOWARD
Estão ela por ela.

THE PRIEST
... Into this holy estate
these two persons present
now come to be joined.
If any person can show
just cause why they may not

O PADRE
... Neste local sagrado
estas duas pessoas vieram celebrar
a sua união.
Se alguém souber
de algum impedimento

PRIEST
This is not a legal reason
to postpone the wedding.
I repeat.
If any person can show
just cause why they may not

PADRE
Essa não é uma razão legal
para adiar o casamento.
Vou repetir.
Se alguém souber
de algum impedimento

be joined together –
let them speak now
or forever hold their peace.

LEE
I have another reason.

HOWARD
To Tula
I told you we should have had
a civil wedding.
No one would have noticed.

PRIEST
State your cause.

LEE
She was my fiancée
until she became his mail-order bride.

PRIEST
Is this true?

HOWARD
It's not against the law.

PRIEST
Where did you order her from?

HOWARD
The Scottish Woollens catalogue.
Page fourteen.
She was wearing yellow ski-pants
and a Fair Isle Sweater.
She was all I had ever wanted.
And there was a discount!

RUTH
Cheapskate!

LEE
Cradle-snatcher!

à concretização desta união –
fale agora
ou cale-se para sempre.

LEE
Eu tenho outra razão.

HOWARD
Dirigindo-se a Tula
Eu bem te disse que deveríamos
ter-nos casado pelo civil.
Ninguém tinha reparado.

PADRE
Apresente a sua razão.

LEE
Ela era minha noiva
até que ele a encomendou por
catálogo.

PADRE
Isto é verdade?

HOWARD
Não é ilegal.

PADRE
Encomendou-a de onde?

HOWARD
Do catálogo da Scottish Woollens.
Página catorze.
Ela vestia umas calças de ski amarelas
e uma camisola de malha.
Ela era tudo o que eu sempre quis.
E tinha desconto!

RUTH
Forreta!

LEE
Ladrão de berço!

STEPHANIE
Sexist!

PRIEST
This is still no reason
to invalidate the marriage!

STEPHANIE
I have another reason.

PRIEST
State it.

STEPHANIE
He is already married to me!

General shock.

STEPHANIE
He married me for my money,
and then had me certified insane
and placed in an asylum.

PRIEST
How did you get out?

STEPHANIE
My bread-sculptures became
famous all over the world.

TULA
Is this true?

HOWARD
She was always very handy with
bread.

RUTH
He preys on women in catalogues.
He found me in *House and Garden*
Magazine.
Page twenty-seven.
I was planting petunias,

STEPHANIE
Sexista!

PADRE
Continua a não haver razão
para inviabilizar este casamento!

STEPHANIE
Eu tenho outra razão.

PADRE
Apresente-a.

STEPHANIE
Ele já é casado comigo!

Choque geral.

STEPHANIE
Casou comigo pelo meu dinheiro,
depois declarou-me louca
e pôs-me num hospício.

PADRE
Como é que conseguiu sair?

STEPHANIE
As minhas esculturas de pão
ficaram famosas no mundo inteiro.

TULA
Isto é verdade?

HOWARD
Ela sempre teve muito jeito com o pão.

RUTH
Ele anda à caça de mulheres em
catálogos.
Descobriu-me na Revista *Casa e*
Jardim.
Página vinte e sete.

but he wasn't interested in my bulbs
at all.

STEPHANIE
Bigamist.

LEE
Ladykiller!

RUTH
Babyfather!

TULA
tearful now she knows the truth
He knew I was thin and vulnerable.
He exploited my eating disorder!

PRIEST
This makes a mockery
of the whole institution
of marriage.

HOWARD
I ask for forgiveness, father.
I have committed a multiple sin.
But I have a rare condition,
INS
Imago Nuptial Syndrome.
I want to marry women
I see in advertisements.

PRIEST
Is there a cure?

HOWARD
Alas no.

PRIEST
Perhaps we have misjudged him
now we know his condition

Eu estava a plantar petúnias,
mas ele não estava nada interessado
nos meus bolbos.

STEPHANIE
Bígamo.

LEE
Sedutor!

RUTH
Adúltero!

TULA
chorosa, agora que sabe a verdade
Ele sabia que eu era magra e
vulnerável.
Aproveitou-se da minha disfunção
alimentar!

PADRE
Isto é um insulto
à instituição
do casamento.

HOWARD
Peço perdão, padre.
Cometi inúmeros pecados.
Mas tenho uma doença rara,
SNI
Síndrome Nupcial Imago.
Quero casar com mulheres
que vejo em anúncios.

PADRE
Isso tem cura?

HOWARD
Lamentavelmente, não.

PADRE
Talvez o tenhamos julgado mal
agora que sabemos que o seu

is a result of illness.
We should show him pity,
not anger.

STEPHANIE
But surely, the wedding cannot
continue!

LEE
shows his warrant card
No, it cannot.
I am a Detective Sergeant Pilbeam.
I have been hunting down
this matrimonial monster
for many years.
He has left a trail of
embittered fiancées.
I came here today
to arrest him.

He places handcuffs on HOWARD.

LEE
He must go to prison
where the doctors will help him.

HOWARD
Frankly, it's a relief that it's over.

RUTH
The shame!
What will I tell my unborn child?

TULA
Can't we at least eat the wedding
cake?

STEPHANIE
Don't let him anywhere
near that pile of
Parish Magazines, Father.
He'll run riot.

comportamento
Resulta de uma doença.
Devemos mostrar-lhe piedade,
e não raiva.

STEPHANIE
Mas o casamento não pode, certa-
mente, continuar!

LEE
mostrando o mandado de prisão
Não, não pode.
Sou o Detective Pilbeam.
Ando atrás
deste monstro matrimonial
há muitos anos.
Ele deixou um rasto
de noivas amarguradas.
Vim aqui hoje
para o prender.

Coloca as algemas em HOWARD.

LEE
Ele tem de ir para a prisão
onde os médicos o ajudarão.

HOWARD
Honestamente, é um alívio isto acabar.

RUTH
Que vergonha!
Que irei eu dizer ao meu futuro filho?

TULA
Podemos, ao menos, comer o bolo do
casamento?

STEPHANIE
Não o deixe aproximar-se
daquela pilha
de revistas da paróquia, Padre.
Ele ainda se descontrola.

HOWARD
Shouldn't we at least have a picture
of what might have been, darling?

PRIEST
It would be unchristian
not to allow it.

They move into a group photo to sing.

ALL
When history is all over,
when our star declines,
we're all forgotten pictures
in the bottom drawer of Time.

But marriage is a sacrament
that outlasts the final fire,
the joining of two souls
immune to all satire.

Take pity on this hapless man,
do not apportion blame,
every picture longs, my friend,
to escape its frame.

Scene 5

Fantasy 5. Tula's fantasy about herself
RUTH, in a beautiful gown, is playing la Zaffetta, the venetian courtesan in the opera – La Cortigiana di Santo Stefano under the baton of the conductor.

Quando faccio una passeggiata
Nel Campo di Santo Stefano
spero di incontrare il tuo sguardo
ancora una volta.

HOWARD
Não devíamos, ao menos, tirar uma
fotografia
do que poderia ter sido, querida?

PADRE
Não permiti-lo
seria muito pouco cristão.

*Juntam-se para uma fotografia de grupo
e cantam.*

TODOS
Quando a história acabar,
quando a nossa estrela decair,
seremos todos imagens esquecidas
no baú do Tempo.

Mas o casamento é um sacramento
que sobrevive à chama final,
a união de duas almas
imunes a toda a sátira.

Tenham piedade deste infeliz homem,
não dividam a culpa,
qualquer imagem deseje, meu amigo,
escapar à sua moldura.

Cena 5

Fantasia 5. Fantasia de Tula acerca de si mesma
RUTH, num belo vestido, está a interpretar la Zaffetta, a cortesã veneziana da ópera La Cortigiana di Santo Stefano sob a batuta do maestro.

Quando faccio una passeggiata
Nel Campo di Santo Stefano
spero di incontrare il tuo sguardo
ancora una volta.

Finché altri pagheranno
per non darmi piacere,
queste calli e questi cuori
son deserti senza di te.

She reaches the top note of her coloratura aria and suddenly collapses. Commotion.
The CONDUCTOR then appeals to the audience. RUTH is helped sobbing from the stage.

CONDUCTOR *spoken*
Ladies and gentlemen,
I do apologize.
Fräulein Kitzler
has been taken ill.
Is there anyone in the audience
who knows the role of la Zaffetta?

TULA steps out of the audience.

TULA
I am studying it
at the conservatoire.

He invites her on stage.

CONDUCTOR
Please.
The show must continue.

TULA comes on stage. Applause. She slips into the gown and the aria begins again.

TULA
Quando faccio una passeggiata
Nel Campo di Santo Stefano
spero di incontrare il tuo sguardo
ancora una volta.

Finché altri pagheranno

Finché altri pagheranno
per non darmi piacere,
queste calli e questi cuori
son deserti senza di te.

Ela atinge a nota mais aguda da sua ária de coloratura e, subitamente, colapsa. Agitação.
O MAESTRO dirige-se aos espectadores. RUTH, soluçando, recebe ajuda no palco.

MAESTRO *falado*
Senhoras e senhores,
peço desculpa.
Fräulein Kitzler
Sentiu-se mal.
Haverá alguém entre o público
que conheça o papel de la Zaffetta?

TULA surge de entre os espectadores.

TULA
Estou a estudá-lo
no conservatório.

Ele convida-a a subir ao palco.

MAESTRO
Se não se importa.
O espectáculo tem de continuar.

TULA sobe ao palco. Aplausos. Veste o vestido e a ária recomeça.

TULA
Quando faccio una passeggiata
Nel Campo di Santo Stefano
spero di incontrare il tuo sguardo
ancora una volta.

Finché altri pagheranno

per non darmi piacere,
queste calli e questi cuori
son deserti senza di te.

per non darmi piacere,
queste calli e questi cuori
son deserti senza di te.

TULA's performance is a triumph. Recorded tumultuous applause. She is presented with flowers. The orchestra strikes up again. The lights go down. When they come up again, we are back in the railway compartment, but TULA's music is still playing. TULA is listening to her ipod again.

O desempenho de TULA é um triunfo. Recebe aplausos tumultuosos. São-lhe oferecidas flores. As luzes apagam-se. Quando se acendem novamente, estamos de volta ao compartimento do caminho de ferro, mas a música de TULA ainda está a tocar. TULA está novamente a ouvir o seu ipod.

HOWARD
Could you turn that down please?
It's very loud.

HOWARD
Podia baixar isso, por favor?
Está muito alto.

She can't hear what he is saying because she has the ear-pieces in. HOWARD indicates her ipod. She takes out her ear-pieces and he repeats.

Ela não consegue ouvir o que ele está a dizer porque ainda tem os auscultadores postos. HOWARD aponta para o ipod. Ela retira os auscultadores e ele repete.

HOWARD
Your opera. It's too loud!

HOWARD
A sua ópera. Está muito alta!

She has now understood. She turns off her ipod. The music stops.

Finalmente ela percebe. Desliga-o. A música pára.

HOWARD
Thank you.

HOWARD
Obrigado.

The train suddenly comes to an unscheduled stop. The passengers are restless. The peculiar choreography of a standstill. Eventually an announcement.

Subitamente, o comboio faz uma paragem imprevista. Os passageiros estão inquietos. A peculiar coreografia de uma imobilização. Por fim, um aviso.

ANNOUNCEMENT
We apologize to passengers for the current delay to your service. This is due to a cow on the line ahead of us. We hope to be underway again as soon as possible...

AVISO
Pedimos desculpa aos senhores passageiros por este atraso. Isto deve-se a uma vaca que está parada na linha. Esperamos retomar a marcha o mais cedo possível...

HOWARD
heaves a deep sigh
A cow! Hopeless!

HOWARD
soltando um suspiro profundo
Uma vaca! Era só o que faltava!

PRIEST
What is happening?

PADRE
O que é que se passa?

HOWARD
A cow on the line.
In the twenty-first century.
It beggars belief.

HOWARD
Uma vaca na linha.
No século XXI.
É inacreditável.

STEPHANIE
A cow!
How funny!

STEPHANIE
Uma vaca!
Que engraçado!

HOWARD glares at her.

HOWARD olha furioso para ela.

Scene 6

Cena 6

HOWARD is tetchy now, distracted. He looks round the carriage and his eye now fixes on LEE.

HOWARD está irritadíssimo, distraído. Olha à volta da carruagem e os seus olhos fixam-se em LEE.

HOWARD
internal voice, spoken, recorded
I could offer the full benefit
of my expertise...

HOWARD
voz interior, falada, gravada
Poderia oferecer todo o benefício
da minha experiência...

Fantasy 6. Howard's Fantasy about Lee
LEE enters the fantasy space. He unwraps his canvas and places it on an easel. Howard arrives to assess it for inclusion in the summer exhibition.

Fantasia 6. Fantasia de Howard com Lee
LEE entra no espaço da fantasia. Desembrulha a sua tela e coloca-a num cavalete. HOWARD chega para avaliar a sua inclusão na exposição de Verão.

HOWARD
Have you exhibited professionally
before?

HOWARD
Já alguma vez expôs
profissionalmente?

LEE
No. I didn't do college.

LEE
Não. Não frequentei a faculdade.

HOWARD raises his eyebrows.

HOWARD
The technique is immature.
The brushwork needs more finesse.

LEE shrugs.

LEE
I paint what I like.

HOWARD
... Perhaps you would like to paint me.

LEE
Paint you!

HOWARD
Your first commission.
What are you doing tonight?

LEE
Hold on... I don't do portraits!

HOWARD
I would make it worth your while.

LEE
How much?

HOWARD
Say a hundred.

LEE
And my picture in the exhibition?

HOWARD
We'll see.
A hundred and fifty.
My final offer.

HOWARD levanta o sobrolho.

HOWARD
A técnica é imatura.
O trabalho com o pincel precisa de
mais subtilidade.

LEE encolhe os ombros.

LEE
Pinto aquilo que gosto.

HOWARD
... Talvez gostasse de me pintar.

LEE
Pintá-lo?

HOWARD
É a sua primeira encomenda.
O que é que faz esta noite?

LEE
Alto lá... Eu não faço retratos!

HOWARD
Eu faria com que valesse a pena.

LEE
Quanto?

HOWARD
Digamos que cem.

LEE
E o meu quadro na exposição?

HOWARD
Veremos.
Cento e cinquenta.
É a minha oferta final.

LEE
No funny business?

HOWARD
None.

LEE
Nothing kinky.

HOWARD
No.

LEE
Nothing abstract.

HOWARD
No. Strictly figurative.
In my green dressing gown.
That's what I want.

LEE
Why me?

HOWARD
I like a bit of rough.

The fantasy fades. We return to the carriage.

STEPHANIE
Would anyone like a boiled sweet?

The passengers shift uneasily now that the privacy has been broken. The PRIEST graciously declines, howard and ruth silently refuse. The train begins to move again.

HOWARD
At last!
Some progress!

LEE
Nada de gracinhas?

HOWARD
Nada.

LEE
Nada de excêntrico.

HOWARD
Não.

LEE
Nada de abstracto.

HOWARD
Não. Rigorosamente figurativo.
Com o meu robe verde.
É o que eu quero.

LEE
Porquê eu?

HOWARD
Gosto de alguma rudeza.

A fantasia desvanece-se. Regressamos à carruagem.

STEPHANIE
Alguém quer um rebuçado?

Os passageiros mexem-se desconfortavelmente agora que a privacidade foi quebrada. O PADRE declina educadamente, HOWARD e RUTH recusam silenciosamente. O comboio põe-se novamente em andamento.

HOWARD
Por fim!
Alguns progressos!

Scene 7

The PRIEST is reading his Bible.

PRIEST

internal voice, spoken, recorded

... Then went the devils out of the man, and entered into the swine: and the herd ran violently down a steep place into the lake and were choked...

He looks up from his Bible and considers everyone in the compartment, finally focussing on TULA. Fantasy spot on TULA. Fade to black.

Fantasy 7. The Priest's Fantasy about Tula

Three PIGS - STEPHANIE, RUTH, LEE - rootle on the ground. TULA enters as a girl afflicted by madness. HOWARD is the doctor in a white coat.

PIGS

Snarf, snarf.

Snarf, snarf,

eeee, eee, wheee

snarf snarf...

Eeee, eeee, wheeee.

Snarf.

TULA

Addressing the pigs.

Herd of Hecate
queen of wild,
womb is calling
for its child.

Summon Lucifer
make him quick.
touch me

Cena 7

O PADRE está a ler a Bíblia.

PADRE

voz interior, falada, gravada

... Os demónios saíram do homem e entraram nos porcos. E a vara atirou-se pelo monte abaixo para dentro do lago, onde se afogou...

Espreita por cima da Bíblia e observa todos os que estão no compartimento, acabando por se fixar em TULA. A luz da fantasia aponta para TULA. Fundido a negro.

Fantasia 7. Fantasia do Padre com Tula Três PORCOS - STEPHANIE, RUTH, LEE - esgravatam o chão. TULA surge como uma rapariga atacada pela loucura. HOWARD é o médico de bata branca.

PORCOS

Oinc, oinc.

Oinc, oinc,

ihhhh, ihhhh, ihhhh

oinc, oinc...

Ihhhh, ihhhh, ihhhh.

Oinc.

TULA

Dirigindo-se aos porcos.

Vara de Hécate
rainha das trevas,
o útero reclama
por um filho seu.

Chamem Lúcifer
ele que venha rapidamente
tocar-me

with his sticky stick.

Roll me under
myrtle bush
do what he does,
pull and push.

The PRIEST and the DOCTOR are at a distance observing her.

PRIEST

How long has she been like this?

DOCTOR

About six weeks now.

She is not responding
to any medication.

She spends all her time
talking to the pigs.

He brings the PRIEST over to TULA.

DOCTOR

Tula.

This is Father Dockeril.

PRIEST

Peace to you my child!

TULA

frenetic

Be he goat

or be he pig

I am open.

Make me big.

The PRIEST produces the cross to pacify her. The PIGS all squeal.

PIGS

Wheeee! Wheee! Wheee!

com o seu pau pegajoso.

Rolem comigo nos arbustos...
Façam como ele faz,
puxem e empurrem.

O PADRE e o MÉDICO observam-na à distância.

PADRE

Há quanto tempo está ela assim?

MÉDICO

Faz seis semanas agora.

Não está a responder
a nenhum medicamento.

Passa o tempo todo
a falar com os porcos.

Leva o PADRE até TULA.

MÉDICO

Tula.

Este é o Padre Dockeril.

PADRE

A paz esteja contigo, minha filha!

TULA

frenética

Seja ele bode

ou seja porco

estou aberta.

Faz-me crescer.

O PADRE mostra a cruz para acalmá-la. Todos os PORCOS guincham.

PORCOS

Ihhhhh! Ihhhhh! Ihhhhh!

TULA
more and more desperate as the exorcism proceeds
Father Ordog help me! Help me!
Ede! ede! tacy! tacy!

PIGS
Wheee! Wheee! Wheee!

TULA
Satan, Urian!
Ede! ede! tacy! tacy!

PRIEST
Spiritus immunde, exi ab femina in porcos!

PIGS
Wheee! Wheee! Wheee!

PRIEST
Unclean spirit depart into swine!

Great turbulence. TULA screams and falls to the ground. The PIGS cease their squealing.

DOCTOR
Remarkable.
Quite remarkable.

He makes a note in his notebook. TULA gets onto all fround as if recovering. She lifts her head. The PRIEST places his hand on it.

PRIEST
Tula. Can you hear me!

For a moment there is no reaction.

TULA
cada vez mais desesperada à medida que o exorcismo avança
Padre Ordog ajuda-me! Ajuda-me!
Ede! ede! tacy! tacy!

PORCOS
Ihhhhh! Ihhhhh! Ihhhhh!

TULA
Satanás, Urianus!
Ede! ede! tacy! tacy!

PADRE
Spiritus immunde, exi ab femina in porcos!

PORCOS
Ihhhhh! Ihhhhh! Ihhhhh!

PADRE
Espírito imundo entra no porco!

Grande agitação. TULA grita e cai ao chão. Os PORCOS param de guinchar.

MÉDICO
Notável.
Absolutamente notável.

Toma nota no seu caderno. TULA põe-se de gatas para recuperar. Levanta a cabeça. O PADRE pousa-lhe a mão em cima.

PADRE
Tula. Consegues ouvir-me?

Durante alguns momentos não há reacção.

PRIEST
Tula!

TULA
Wheee! Wheee!
Snarf! Snarf!
Wheee! Wheee!

The PRIEST and the DOCTOR look concerned.

THE PIGS
very quietly at first, exploring their new voices, they repeat the verse

Be he goat
or be he pig
I am open.
Make me big.

DOCTOR
The pigs are talking!

PRIEST
Oh dear.

DOCTOR
There's been no exorcism.
They've simply exchanged minds.

TULA
Wheee! Wheee!
Snarf! Snarf!
Wheee! Wheee!

DOCTOR
Is this common!

PRIEST
It's never happened before.

PADRE
Tula!

TULA
Ihhhhh! Ihhhhh!
Oinc! Oinc!
Ihhhhh! Ihhhhh!

O PADRE e o MÉDICO parecem preocupados.

OS PORCOS
muito baixinho, de início, explorando as suas novas vozes, repetem os versos

Seja ele bode
ou seja porco
estou aberta.
Faz-me crescer.

MÉDICO
Os porcos estão a falar!

PADRE
Oh, não.

MÉDICO
O exorcismo não resultou.
Trocaram simplesmente de mente.

TULA
Ihhhh! Ihhhhh!
Oinc! Oinc!
Ihhhh! Ihhhhh!

MÉDICO
Isto é comum?

PADRE
Nunca aconteceu antes.

DOCTOR
What can you do?

PRIEST
I will have to reverse it.

DOCTOR
But that will make her mad again!
Isn't she better off in a bestial state?

The PRIEST considers this.

PRIEST
Possibly...
We can't have three devil-pigs
running around though can we.
Could you slaughter them?

DOCTOR
Imagine the effect
that would have on the patients!
The pigs are part of their therapy!

PRIEST
Then the process must be reversed.

*He holds up the cross over the PIGS.
TULA and the PIGS are very animated.*

TULA
Wheee! Wheee! Wheeee!

PIGS
Ede, ede, tacy, tacy.
Ede, ede, tacy, tacy.

PRIEST
Spiritus immunde, exi ab porcis in
hominem!

MÉDICO
O que é que pode fazer?

PADRE
Vou ter de o inverter.

MÉDICO
Mas isso vai torná-la louca novamente!
Ela não ficará melhor no estado
bestial?

O PADRE reflecte sobre o assunto.

PADRE
Possivelmente...
Mas não podemos ter três porcos-
-diabos
a andar por aí à solta, pois não?
Pode matá-los?

MÉDICO
Imagine o efeito
que isso teria sobre os pacientes!
Os porcos fazem parte da terapia!

PADRE
Então tem de se inverter o processo.

*Levanta a cruz por cima dos PORCOS.
TULA e os PORCOS estão muito
agitados.*

TULA
Ihhhh! Ihhhh! Ihhhh!

PORCOS
Ede, ede, tacy, tacy.
Ede, ede, tacy, tacy.

PADRE
Spiritus immunde, exi ab porcis in
hominem!

*Much squealing. Then a long silence.
Everyone looks at each other, PIGS,
TULA, PRIEST and DOCTOR, waiting
to see who will open their mouths first.
TULA breaks the silence.*

TULA
Good afternoon, father.
Thank you for coming.
Don't you think our pigs are
delightful?

PIGS
Wheee! Wheee! Wheee!

*The PRIEST looks relieved. It's worked.
The pigs trot off happily.*

PIGS
Wheee! Wheee! Wheee!

PRIEST
To the doctor
Thank God!

DOCTOR
Ede, ede, tacy, tacy
Satan, Urian, tacy, tacy...

*The light goes. Train ambience. But we
don't reenter the compartment.*

RECORDED ANNOUNCEMENT
The next station will be Chartham.
All passengers for Chartham,
your next station stop.
Please remember to take
all your belongings with you
when you leave the train.

*Grande guincharia. Depois, um longo
silêncio. Olham todos uns para os outros,
PORCOS, TULA, PADRE e MÉDICO, para
ver quem abre a boca em primeiro lugar.
TULA quebra o silêncio.*

TULA
Boa tarde, padre.
Obrigada por ter vindo.
Os nossos porcos são maravilhosos,
não acha?

PORCOS
Ihhhh! Ihhhh! Ihhhh!

*O PADRE parece aliviado. Resultou.
Os PORCOS vão-se embora todos
contentes.*

PORCOS
Ihhhh! Ihhhh! Ihhhh!

PADRE
Dirigindo-se ao médico
Graças a Deus!

MÉDICO
Ede, ede, tacy, tacy
Satanás, Urianus, tacy, tacy...

*A luz apaga-se. Ambiente do comboio.
Mas não reentramos no compartimento.*

AVISO GRAVADO
Próxima estação, Chartham.
Passageiros com destino a Chartham,
a vossa paragem é a próxima.
Não se esqueçam de levar convosco
todos os vossos pertences
quando saírem do comboio.

Scene 8

Fantasy 6a. Howard's fantasy about Lee continued

HOWARD is in his green dressing-gown, being painted by LEE.

HOWARD
It's a very intimate thing
being painted.

LEE
I'm only doing this
because you are paying me.
I don't do this for fun.

HOWARD
Nonsense.
You enjoy it, rent boy.

LEE
Don't push it.
I'll ram this brush
right down your throat.

HOWARD
Would you?

LEE
Except you'd probably
enjoy it.

HOWARD
It's the paying bit
that makes it enjoyable.
To see you prostitute
your young talent
for money.

LEE
That makes you hard does it?

Cena 8

Fantasia 6a. Continuação da fantasia de Howard com Lee

HOWARD está de robe verde a ser pintado por LEE.

HOWARD
Ser pintado
é algo de muito íntimo.

LEE
Só estou a fazer isto
porque me está a pagar.
Não faço isto por prazer.

HOWARD
Que disparate.
Tu gostas disto, gigolô.

LEE
Não abuse.
Ainda enfio este pincel
pela sua garganta abaixo.

HOWARD
Eras capaz?

LEE
O único problema é que você
provavelmente
iria gostar.

HOWARD
É a parte do pagamento
que o torna agradável.
Ver-te a prostituíres
o teu jovem talento
por dinheiro.

LEE
Isso deixa-o com tesão, não é?

HOWARD
You think that some little chav
like you can pick up a brush
and be up there with the masters.

LEE
It's the best painting you're likely to
get,
you ugly old fuck.

HOWARD
The uglier I am,
the more depraved that makes you.

*LEE comes over with his palette knife
and threatens HOWARD.*

LEE
Shut it!

HOWARD
Yeah, go on threaten me,
violence is the last refuge of the
inarticulate.

LEE
I'll stick it to you if that's what you
want!

HOWARD
You haven't got the guts
you jumped up barrow-boy.

LEE slashes the painting with the knife.

LEE
Put that in your fucking exhibition!

HOWARD
See.
I told you. Gutless.

HOWARD
Achas que um chavalito
como tu pode pegar num pincel
e tornar-se num mestre?

LEE
É o melhor quadro que vai arranjar,
meu cabrão velho e feio.

HOWARD
Quanto mais feio sou,
mais depravado te tornas.

*LEE aproxima-se com a sua espátula e
ameaça HOWARD.*

LEE
Cala a boca!

HOWARD
Isso, ameça-me lá,
a violência é o último recurso do
inarticulado.

LEE
Enfio-te isto se quiseres!

HOWARD
Não tens coragem para isso,
meu vendedor de rua pretensioso.

LEE destrói o quadro com a espátula.

LEE
Põe lá isto agora na tua exposição de
merda!

HOWARD
Vês?
Eu bem te disse. Cobarde.

He grips LEE's hand with the knife still in it and stabs himself.

HOWARD
Now that is art.

Scene 9

We go back into the compartment. STEPHANIE sets aside her knitting.

STEPHANIE
internal voice, spoken, recorded
He seems so kind
such a nice face
perhaps I could... now...
After fifty years...

Spotlight on a painting, a nude, on the easel stage left.

Fantasy 8 – Stephanie's Confession
Gradually the entire cast except STEPHANIE enters and begins to admire the picture as if it were hanging in a gallery.

RUTH
Stupendous!

HOWARD
Portentous!

LEE
Licentious!

PRIEST
Pretentious!

RUTH
Instructive,

Pega na mão de LEE, que ainda segura na espátula, e apunhala-se a si próprio.

HOWARD
Isto sim, é arte.

Cena 9

Estamos de volta ao compartimento. STEPHANIE põe de lado o seu tricô.

STEPHANIE
voz interior, falada, gravada
Ele parece tão gentil
tem uma cara tão bonita
talvez... agora... eu pudesse
ao fim de cinquenta anos...

Foco sobre um quadro, um nu, no cavalete do lado esquerdo do palco.

Fantasia 8 – Confissão de Stephanie
O elenco, à exceção de STEPHANIE, vai gradualmente entrando e admirando o quadro, como se estivesse exposto numa galeria.

RUTH
Estupendo!

HOWARD
Portentoso!

LEE
Devasso!

PADRE
Pretensioso!

RUTH
Pedagógico,

HOWARD
Reductive.

LEE
Seductive.

PRIEST
Destructive.

ALL
Adjectives
are where we start
when we stand
before a work of art.

Each image contains
its opposite reaction.
We like, we hate
in equal faction.

One man's meat's
another's poison.
One man's art's
another's boredom.

RUTH
Luminous.

PRIEST
Numinous.

LEE
Meticulous.

HOWARD
Ridiculous.

*They have all drifted away except TULA, who stays for some moments contemplating the nude. Then she takes out a black marker and crudely defaces the painting.
Fade to black. Birdsong – the sounds of*

HOWARD
Redutor.

LEE
Sedutor.

PADRE
Destrutivo.

TODOS
É pelos adjectivos
que começamos
quando estamos
perante uma obra de arte.

Cada imagem contém
a sua reacção contrária.
Gostamos e odiamos
da mesma maneira.

A carne de um homem
é o veneno de outro.
A arte de um homem
é o aborrecimento de outro.

RUTH
Luminoso.

PADRE
Misterioso.

LEE
Meticuloso.

HOWARD
Ridículo.

*Todos se afastam menos TULA, que se detém por uns momentos a contemplar o nu. Depois pega num marcador preto e desfigura grosseiramente o quadro.
Fundido a negro. Sons de pássaros e de uma paisagem rural inglesa.*

an English country garden. When the lights return, STEPHANIE is sitting at the easel, wearing a wide-brimmed hat, painting a rural scene with a cow in the foreground. Eventually, the PRIEST comes reading his book.

STEPHANIE
Glorious day!

PRIEST
Yes.

STEPHANIE
The garden is a picture.
But still I paint it.

PRIEST
It was very kind of you
to invite me over.

STEPHANIE
I have an ulterior motive.
I would like you to hear my confession.

PRIEST
More confessions
are made in the garden
than in the confessional.

STEPHANIE composes herself nervously. This is difficult for her.

STEPHANIE
Bless me father for I have sinned.
It is fifty years since my last
confession.

PRIEST
Fifty years!

Now it is the PRIEST's turn to compose himself.

Quando a luz regressa, STEPHANIE está sentada junto ao cavalete, com um chapéu de abas largas, a pintar uma cena bucólica com uma vaca em primeiro plano. Por fim, aparece o PADRE a ler um livro.

STEPHANIE
Que dia glorioso!

PADRE
É verdade.

STEPHANIE
O jardim é um quadro.
Mas mesmo assim estou a pintá-lo.

PADRE
Foi muito gentil da sua parte
convidar-me a vir aqui.

STEPHANIE
Tenho um motivo escondido.
Gostaria que me ouvisse em confissão.

PADRE
Fazem-se mais confissões
no jardim
do que no confessional.

STEPHANIE recompõe-se nervosamente. Isto é difícil para ela.

STEPHANIE
Perdoe-me, padre, porque pequei.
Já lá vão cinquenta anos desde a
minha última confissão.

PADRE
Cinquenta anos!

Agora é a vez do PADRE se recompor.

PRIEST
In the name of the Father,
The Son, and the Holy Spirit.
Amen. What is your confession?

STEPHANIE
It was the Sixties.
The liberation.
I visited art galleries
and secretly attacked
pictures of naked women.

PRIEST
Why did you do that?

STEPHANIE
I thought these paintings
were painted by and for
the amusement of men.

PRIEST
I see.
How many paintings
did you damage?

STEPHANIE
One hundred and forty seven.

PRIEST
Were you never caught?

STEPHANIE
Never. Alas.
I went unpunished.

PRIEST
Why did you stop?

STEPHANIE
I met a doctor at a party.
We married.
Had children.
I didn't feel the need any more.

PADRE
Em nome do Pai,
do Filho, e do Espírito Santo.
Ámen. O que é que quer confessar?

STEPHANIE
Eram os anos Sessenta.
A emancipação.
Ia a galerias de arte
e atacava em segredo
quadros com mulheres nuas.

PADRE
Porque é que o fazia?

STEPHANIE
Achava que estes quadros
eram pintados por e para
o divertimento dos homens.

PADRE
Percebo.
Quantos quadros
é que você estragou?

STEPHANIE
Cento e quarenta e sete.

PADRE
Nunca foi apanhada?

STEPHANIE
Nunca. Infelizmente.
Escapei impune.

PADRE
Porque é que parou?

STEPHANIE
Conheci um médico numa festa.
Casámos.
Tivemos filhos.
Deixei de sentir necessidade.

PRIEST Good.	PADRE Ainda bem.	She will show you the path to inner peace.	Ela indicar-te-á o caminho para a paz interior.
STEPHANIE But that is when the guilt began.	STEPHANIE Mas foi aí que começou a culpa.	STEPHANIE Yes father.	STEPHANIE Sim, padre.
PRIEST Ah, the guilt.	PADRE Ah, a culpa.	PRIEST And you must continue to express the beauty of God's world in your painting.	PADRE E tens de continuar a mostrar a beleza do mundo de Deus nos teus quadros.
STEPHANIE It was inexcusable. Destroying all that beauty. That's why I try to recreate it now.	STEPHANIE Era indesculpável. Destruir toda aquela beleza. É por isso que agora tento recriá-la.	PRIEST Give thanks to the Lord for He is good.	PADRE Dá graças ao Senhor porque Ele é bom.
<i>She indicates her canvas.</i>	<i>Aponta para a tela.</i>	STEPHANIE For his mercy endures forever.	STEPHANIE Porque é eterna a sua misericórdia.
PRIEST Did you tell your husband about your past life?	PADRE Falou ao seu marido do seu passado?	<i>The PRIEST goes. STEPHANIE returns to her canvas and paints contentedly.</i>	<i>O PADRE vai-se embora. STEPHANIE regressa ao seu quadro e pinta com satisfação.</i>
STEPHANIE No. I wanted to. But I thought he might abandon me. I kept silent. But he abandoned me anyway. With the children.	STEPHANIE Não. Quis fazê-lo. Mas tive medo que me abandonasse. Deixei-me ficar em silêncio. Mas ele abandonou-me na mesma. Sozinha com os nossos filhos.	STEPHANIE Hail Mary full of grace the Lord is with thee blessed art thou among women and blessed is the fruit of thy womb Jesus. Holy Mary mother of God pray for us sinners now, and at the hour of our death. Amen.	STEPHANIE Avé Maria cheia de graça o Senhor é convosco bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus. Santa Maria, mãe de Deus, rogai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte. Amém.
<i>He makes the sign of the cross.</i>	<i>O PADRE faz o sinal da cruz.</i>	<i>At a distance, the ENSEMBLE takes up the prayer as it returns to watch her.</i>	<i>Um pouco afastado, o ELENCO repete a oração enquanto regressa para observá-la.</i>
PRIEST My poor child... I absolve you from your sins. In the name of the Father Son and Holy Ghost. But you must perform a penance.	PADRE Minha pobre filha... Absolvo-te do teus pecados. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo. Mas agora vais ter de te penitenciar.	ENSEMBLE Hail Mary full of grace the Lord is with thee blessed art thou among women and blessed is the fruit of thy womb Jesus.	ELENCO Avé Maria cheia de graça o Senhor é convosco bendita sois vós entre as mulheres e bendito é o fruto do vosso ventre, Jesus.
STEPHANIE Yes father. I need that.	STEPHANIE Sim, padre. Preciso disso.		
PRIEST Pray to Our Lady three times a day.	PADRE Reza a Nossa Senhora três vezes ao dia.		

Holy Mary mother of God
pray for us sinners now, and at the
hour of our death. Amen.

Santa Maria, mãe de Deus, rogai por
nós pecadores,
agora e na hora de nossa morte.
Âmen.

*STEPHANIE suddenly attacks the canvas
with black paint, stabbing at it with her
brush, crosshatching over the conven-
tionally beautiful image.*

*Subitamente, STEPHANIE ataca a tela
com tinta preta, apunhala-a com o pincel,
pintando por cima da imagem conven-
cionalmente bela.*

ENSEMBLE
Hail Mary full of grace
the Lord is with thee
blessed art thou among women
and blessed is the fruit of thy womb
Jesus.
Holy Mary mother of God
pray for us sinners now, and at the
hour of our death. Amen.

ELENCO
Avé Maria cheia de graça
o Senhor é convosco
bendita sois vós entre as mulheres
e bendito é o fruto do vosso ventre,
Jesus.
Santa Maria, mãe de Deus, rogai por
nós pecadores,
agora e na hora de nossa morte.
Âmen.

*Having ruined the painting STEPHANIE
exits. The ensemble comes forward to
appraise her work. We are back in the
gallery.*

*Depois de destruir o quadro, STEPHANIE
sai. O grupo aproxima-se para elogiar o
quadro. Estamos de volta à galeria.*

RUTH
Impressive!

RUTH
Impressionante!

HOWARD
Persuasive.

HOWARD
Persuasivo.

LEE
Explosive!

LEE
Explosivo!

PRIEST
Subversive!

PADRE
Subversivo!

LEE
A post-modern masterpiece!

LEE
Uma obra-prima pós-moderna!

RUTH
A splendid deconstruction

RUTH
Uma formidável desconstrução

of the English rural idyll!

do idílio rural inglês!

HOWARD
A waste of public money!

HOWARD
Um desperdício de dinheiros públicos!

PRIEST
Cultural vandalism!

PADRE
Vandalismo cultural!

ENSEMBLE
Paint me, paint me,
the beautiful appeals,
but it is the painter
the painter's brush reveals.

GRUPO
Pinta-me, pinta-me,
suplica o belo,
mas é o pintor
que o pincel do pintor revela.

Was it the search for beauty,
or the urge to destroy,
which drove the wooden ships
to the burning shores of Troy?

Foi a busca pela beleza,
ou a vontade de destruir,
que levou os barcos de madeira
às margens em chamas de Tróia?

Does beauty tame the beast
or just make him mad,
crazy to defile the bliss
he never had.

Amansa a beleza a fera
ou apenas o enlouquece,
levando-o manchar a felicidade
que nunca teve?

Paint me, paint me,
the beautiful appeals,
but it is the painter
the painter's brush reveals.

Pinta-me, pinta-me,
suplica o belo,
mas é o pintor
que o pincel do pintor revela.

*The fantasy light goes. Spotlight comes
up extreme stage right. LEE makes an
announcement.*

*A luz da fantasia apaga-se. LEE faz um
anúncio.*

LEE spoken
We will shortly be arriving in
Canterbury
where this train will terminate.
please remember to take
all your baggage and other belong-
ings with you...

LEE falado
Dentro de momentos chegaremos a
Canterbury
destino final deste comboio.
Por favor, não se esqueçam de levar
todas as bagagens e outros
pertences...

*The train slows. All the other passengers
get off except TULA. RUTH, the PRIEST,*

*O comboio abranda. Todos os passagei-
ros saem, menos TULA. RUTH, o PADRE,*

HOWARD and STEPHANIE, take their turn in the spotlight extreme right as they go out.

RUTH
(about Tula)
Too young.
Too beautiful.
Let men ruin her a bit first.

She goes out.

PRIEST
Got to get away
from these heathen complainers.
A little place in rural France,
where God is still possible
suit me down to the ground.

HOWARD
(about Lee)
Don't think about him.
Focus on the girls.
The young ones...
the ones I used to like.
Didn't I?

STEPHANIE
I do hope the cow was all right.

LEE comes through checking the compartments. Now alone with TULA, he makes his play.

LEE spoken
End of the line, miss. Canterbury.

TULA
Sorry, my English not good.
I am... student.

HOWARD e STEPHANIE aparecem, à vez, sob o foco no extremo direito do palco, à medida que vão saindo.

RUTH
(sobre Tula)
Demasiado jovem.
Demasiado bonita.
É melhor que os homens a estraguem primeiro um bocadinho.

Vai-se embora.

PADRE
Tenho de me afastar
destes queixinhas pagãos.
Uma casinha na França rural,
onde Deus ainda é possível
assentar-me-ia que nem ginjas.

HOWARD
(sobre Lee)
Não penses nele.
Concentra-te nas raparigas.
Nas mais novas...
aquelas de que eu gostava.
Não era?

STEPHANIE
Espero sinceramente que a vaca estivesse bem.

LEE vem verificar os compartimentos. Agora que está sozinho com TULA faz o seu número.

LEE falado
Chegámos ao fim da linha, menina. Canterbury.

TULA
Desculpe, o meu inglês não é lá grande coisa.

LEE
Do you know your way around
Canterbury?

TULA
Canterbury?... Er... No.

LEE
Perhaps I could show you round?

She smiles but doesn't understand his intention exactly.

LEE
I'm off work now.
I'll give you a hand.

He picks up her suitcase. She picks up the parcel.

LEE
... What's the picture?
Painting?... Photograph...?

She shakes her head.

TULA
Fraa-me.

She strips off the paper and holds the frame up to her face. LEE laughs.

LEE
Come on!

*They go out.
We stay with the empty carriage.
Slow fade.*

END

Sou... estudante.

LEE
Conhece bem Canterbury?

TULA
Canterbury?... Pois... Não.

LEE
Quer que eu lhe faça uma visita guiada?

Ela sorri sem perceber exactamente as intenções dele.

LEE
Já saí do trabalho.
Eu dou-lhe uma mãozinha.

Pega na mala dela. Ela pega no embrulho.

LEE
... O que é isso?
Um quadro...? Uma fotografia...?

Ela abana a cabeça.

TULA
Uma mool-dura.

Arranca o papel e coloca a moldura à frente da cara. LEE ri.

LEE
Vamos lá!

*Saem.
Fica apenas a carruagem vazia.
Fundido lento.*

FIM

644 $\frac{9}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{9}{8}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{9}{8}$ 645 $\frac{2}{4}$ $\frac{9}{8}$

Picc. mp f

Ob.

Cl.

B. Cl.

Chan.

Hr. *trull.* p mf p mf p mf p mf

Tpt. p mf p mf p mf p mf

Tbn. *trull.* p mf p mf p mf p mf

Bass Drum Metal Bass Drum Metal Bass Drum

B. D.

Bongoa

Hp. f

Pno.

Tula *mf* *Computer on* mf *Computer on* mf *Computer on* mf

Ruth

Stephanie

Lee

Priest f *Espritus sanctus, sed ab homine in peccato*

Vin.1 mf f

Vin.2

Via.1 *sul pont.*

Via.2 *sul pont.*

Vc.1 *sul pont.*

Vc.2 *sul pont.*

Cb.



Acontecimentos futuros incluem a estreia francesa de *Round Time*, pela Orquestra Nacional de Montpellier, em Março de 2011 e a estreia absoluta de novas peças sinfónicas encomendadas pela Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música, Orquestra Filarmónica da Radio France e Albany Symphony Orchestra.

A música de Luís Tinoco é publicada no Reino Unido pela University of York Music Press.

www.tinocoluis.com

Luís Tinoco

Luís Tinoco nasceu em 1969. Combina a sua actividade de compositor com o ensino, exercendo funções docentes na Escola Superior de Música de Lisboa. Enquanto programador e divulgador musical, destaca-se a sua colaboração com a Antena 2 da RTP como autor e produtor de programas radiofónicos dedicados à nova música e como director artístico do Prémio Jovens Músicos. Foi também co-fundador e director artístico do agrupamento *OrchestrUtopica*, entre 2001 e 2005. A sua música tem sido programada por agrupamentos e orquestras nacionais e internacionais, como Quarteto Arditti, Drumming Grupo de Percussão, Birmingham Contemporary Music Group, Le Nouvel Ensemble Moderne, Remix Ensemble, Lontano Ensemble, Galliard Ensemble, Sond'Ar-te Electric Ensemble, Solistas da Orquestra de Chicago, Orquestra Metropolitana de Lisboa, Orquestra de Câmara Portuguesa, Orquestra Nacional do Porto, Orquestra Sinfónica Portuguesa, Orquestra Gulbenkian, Royal Philharmonic Orchestra e Orquestra Filarmónica de Turim, entre outras.



Stephen Plaice

Em 2010, Stephen colaborou com Harrison Birtwistle em *Angel Fighter*, um oratório dramático criado para o Festival de Bach, em Leipzig. Uma nova ópera de câmara, composta com Birtwistle e baseada nos contos originais de Fausto, com o título provisório de *Certain Circles*, começou a ser desenvolvida em

Dartington no Verão. Stephen escreveu o libreto de *The Io Passion*, a ópera de câmara de Birtwistle que estreou no Festival de Aldeburgh em 2004. A ópera que criou com o compositor Richard Taylor, *Luddans Isis*, encomendada para a abertura da nova Royal Opera House Production Park, estreou recentemente em Purfleet. A ópera *buffa* de Stephen, *The Moon On a Stick*, com partitura de Jonathan Gill, foi exibida no Linbury enquanto parte da Exposição ROH2 deste ano. *Confucius Says*, a sua ópera infantil, elaborada com o compositor Richard Taylor, venceu o Prémio Royal Philharmonic do Hackney Development Music Trust. Em 2007, Stephen escreveu o libreto para *The Finnish Prisoner*, a ópera comunitária composta por Orlando Gough para Lewes. A ópera foi uma co-produção entre The Paddock e a Finnish National Opera. Em 2006, adaptou o libreto de Lorenzo da Ponte para uma reformulação em hip hop de *Così fan tutte* de Mozart - *School4Lovers*. Esta foi produzida inicialmente em Glyndebourne, para depois passar pela Finnish National Opera e pelo National Theatre da Estónia. Com o compositor John Lunn, Stephen havia ainda criado três óperas infanto-juvenis para o Festival de Glyndebourne, *Misper* (1997), *Zoë* (2000) e *Tangier Tattoo* (GTO 2005).

www.stephenplaice.co.uk

Joana Carneiro

Directora Musical da Orquestra Sinfónica de Berkeley (Califórnia, EUA).

Maestrina Convidada da Temporada da Orquestra Gulbenkian (Lisboa).

Joana Carneiro tem vindo a destacar-se como um dos mais promissores jovens maestros da sua geração. Em Janeiro de 2009, foi nomeada Directora Musical da Sinfónica de Berkeley, sucedendo a Kent Nagano e tornando-se no terceiro director musical nos 40 anos de actividade desta orquestra. É Maestrina Convidada da Orquestra Gulbenkian.

A temporada de 2010/11 inclui um regresso à Saint Paul Chamber Orchestra, onde colaborará com Dawn Upshaw, concertos com as orquestras de Los Angeles, Detroit, Indianapolis e São Paulo e a estreia na Ópera de Cincinnati numa produção de *A Flowering Tree* de John Adams. No passado, dirigiu o concerto de inauguração da Bienal de Veneza (2009), Ensemble Orchestral de Paris e Saint Paul Chamber Orchestra, Los Angeles Philharmonic, Los Angeles Chamber Orchestra, Norkopping Symphony, Prague Philharmonia e Orchestre de Bretagne, entre outras.

Em Janeiro de 2010, dirigiu uma produção de Peter Sellars de *Rei Édipo* e *Sinfonia dos Salmos*, de Stravinsky,



no Festival de Sydney, que recebeu o Prémio Helpmann 2010 para melhor concerto sinfónico. Dirigiu *A Flowering Tree* na Chicago Opera Theater e com a Orquestra Gulbenkian, em Lisboa e na Cité de la Musique, em Paris. Foi assistente de Esa-Pekka Salonen na Ópera de Paris na estreia de *Adriana Mater*, de Kaija Saariaho.

Entre 2005 e 2008, foi Maestrina Assistente da Filarmónica de Los Angeles, num programa desenvolvido e gerido pela American Symphony Orchestra League, com o objectivo de apoiar as capacidades musicais e de liderança de maestros de excepcional talento na fase inicial das suas carreiras profissionais. Na Filarmónica de Los Angeles, trabalhou directamente com Esa-Pekka Salonen, dirigiu concertos educativos e projectos especiais no Walt Disney Concert Hall e no Hollywood Bowl.

Como finalista do Concurso de Direcção Maazel-Vilar, no Carnegie Hall, em 2002, Joana Carneiro recebeu um prémio especial do júri em reconhecimento do seu potencial artístico.

Foi também uma das três maestrinas escolhidas para participar na Allianz Cultural Foundation International Conductors Academy, em Londres, em 2003-2004. Como parte deste programa, beneficiou da orientação dos maestros Kurt Masur e Christoph von Dohnányi e da oportunidade de dirigir a Filarmónica de Londres e a Philharmonia Orchestra.

Em Junho de 2005, completou o seu mandato como Directora Musical da Los Angeles Debut Orchestra, tendo ganho o Young Musician's Foundation 2002 National Conductor Search, que

anteriormente distinguiu, entre outros, Lawrence Foster, André Previn, Michael Tilson Thomas e Lucas Richman. Em temporadas passadas, foi Maestrina Assistente da Orquestra de Câmara de Los Angeles e Directora Musical da Campus Philharmonia Orchestra (Michigan).

Nascida em Lisboa, Joana Carneiro começou a estudar viola de arco antes de receber o seu diploma de direcção de orquestra da Academia Nacional Superior de Orquestra, onde estudou com Jean-Marc Burfin. Concluiu o seu *Master* em Direcção de Orquestra pela Northwestern University, prosseguiu estudos de doutoramento na Universidade do Michigan, onde trabalhou com Kenneth Kieser. Participou em cursos de aperfeiçoamento com Gustav Meier, Michael Tilson Thomas, Larry Rachleff, Jean Sébastien Beraud, Roberto Benzi e Pascal Rophé.

Recebeu o Helen M. Thompson Award 2010, da American Symphony Orchestra League, destinado a reconhecer directores musicais com potencial excepcional. Recebeu, em Julho de 2010, o prémio Sra. D. Antónia Adelaide Ferreira e, em Novembro de 2010, o Prémio Amália de Música Erudita. Em Março de 2004, foi agraciada com a Comenda da Ordem do Infante D. Henrique pelo Presidente Jorge Sampaio.

Rui Horta

Nascido em Lisboa, começou a dançar aos 17 anos nos cursos do Ballet Gulbenkian. Estudou, ensinou e foi intérprete em Nova Iorque durante



vários anos, após os quais regressou a Portugal, onde dirigiu a Companhia de Dança de Lisboa, sendo um dos principais agentes no desenvolvimento de uma nova geração de bailarinos e coreógrafos portugueses. Mais tarde, criou *Linha e Interiores*. Com estas duas obras efectuou as suas primeiras digressões pela Europa. Foi então convidado a fundar a S.O.AP., no Künstlerhaus Mousonturm, em Frankfurt. Com a S.O.AP. criou seis programas, que estiveram em digressão por todo o mundo, em alguns dos mais importantes festivais e teatros, como: Steps, em Zurique; The Turning World no Place Theater, Festival International de Nouvelle Danse, Dancin' City, em Copenhaga; International Theater Festival, em Tóquio; Tanz im August, em Berlim; Vooruit, em Gent, Bélgica; The Joyce Theater, em Nova Iorque; Harbourfront Centre, em Toronto; Moskojew Theater, em Moscovo; Maison de la Danse, Lyon; bem como no Théâtre de la Ville em Paris que co-produziu o seu trabalho ao longo de uma década. Rui Horta ganhou, em 1992, o primeiro prémio nos Rencontres Chorégraphiques Internationales de Bagnolet e o Bonnie Bird Award, tendo ainda recebido inú-

meros prémios atribuídos pela imprensa. Colaborou regularmente com o Goethe-Institut em projectos internacionais, tais como *workshops* em desenho de luz em Budapeste e cursos de coreografia em Moscovo, Madrid, Gent, Salvador da Bahia, entre outros. Dirigiu vários projectos de formação avançada, tais como o SiWIC, em Zurique, The Coaching Project 2000, em Düsseldorf, e o COLINA. Foi professor convidado em algumas das mais importantes escolas de dança, como o Laban Dance Centre, o Conservatoire National de Paris, o Conservatoire National de Lyon, a London School of Contemporary Dance, o Steps e a Perrindance em Nova Iorque. Em 1997, encenou *The Rakes Progress*, ópera de Stravinsky, no Theater Basel, tendo ainda sido responsável pelo desenho de luz e cenografia. Desde 1998 até 2000, Rui Horta trabalhou em Munique, como coreógrafo residente, no Muffathalle. Para este novo projecto criou *Bones & Oceans*, e duas novas produções colectivas, *Zeitraum* e *Blindspot*. Em 1999 recebeu o Germans Producers Prize, atribuído de dois em dois anos por um júri de 14 directores de teatro para premiar trabalhos notáveis da cena independente de dança alemã. Em Agosto de 2000, regressou a Portugal (Montemor-o-Novo), onde estabeleceu um centro multidisciplinar de pesquisa e criação, O Espaço do Tempo. Em 2001 dirigiu o filme *Rugas*, e recebeu o Prémio ACARTE com a obra PIXEL. Em 2003 co-encenou *Olakala* com a Companhia de Novo Circo francesa Les Arts Sauts. Criou obras para inúmeras companhias de renome, como o Cullberg Ballet, Ballet Gulbenkian, Nederlands Danstheater, Opéra de Marseille, Ballet

du Grand Théâtre de Genève, Icelandic Ballet, Scottish Dance Theatre, o Ballet da Ópera de Gotenburgo, entre outros. Em 2005 ganhou o Prémio Almada do Ministério da Cultura. Em 2006, em conjunto com João Paulo Santos, encenou a obra de novo circo *Contigo*. Nos últimos anos criou *SetUp* e *Scope*, obras que circularam intensamente em toda a Europa. Em Junho de 2008 foi condecorado com a Cruz de Oficial da Ordem do Infante D. Henrique, e em Janeiro de 2009 estreou *Zoetrope*, obra que resulta da colaboração com a banda Micro Audio Waves. Durante a temporada de 2009/2010 foi Artista Associado ao Centro Cultural de Belém - Lisboa, tendo igualmente colaborado numa produção do Remix Ensemble/Casa da Música e encenado uma versão de concerto da ópera de John Adams, *Flowering Tree*, na Fundação Gulbenkian.

Paint Me é a sua segunda colaboração com a Culturgest.

Ricardo Preto

Ricardo Preto estudou Arquitectura na Universidade Lusíada. Tirou um curso de corte e costura com a mestre Maria Emilia Sobreira e fez um *workshop* de *handbags* na St. Martins School of Arts, em Londres.

Como criador, desenhou uma colecção para a Amarras, criou malas para a marca espanhola Perteguaz, bem como chapéus e acessórios para os designers Dino Alves e Osvaldo Martins. Apresentou duas colecções nas Manobras de Maio, participou no Portugal Fashion em 2005 e integrou

a plataforma LAB da ModaLisboa em Março de 2006, tendo integrado em Março de 2007 o elenco dos criadores seniores.

Desenvolveu trabalhos de customização para várias marcas, nomeadamente Levi's, Energie, Nike, Miss Sixty e Pepe Jeans. A par da criação de colecções, tem trabalhado na área de produção de moda para as revistas *Dif*, *Máxima*, *Zoot*, *Umbigo*, entre outras.

Criou as campanhas de 2007 e 2008 da Vista Alegre, e participou como *stylist* nas campanhas da Água das Pedras, da Moviflor e do BPI.

Desenvolveu a imagem da Oliveira da Serra, Canon, Toshiba, e Fita Azul.

Desenvolveu parcerias criativas com marcas como a Canon, a Bic, a Oliveira da Serra, a Italian Motor Village - Spazio Dual e a Toshiba.

Actualmente desenvolve várias colecções com a Meam Style, produzindo três linhas por estação na fábrica, em Barcelos. Vende numa das lojas mais conceituadas de Lisboa - Loja das Meias -, ao lado de criadores internacionais.



Guilherme Martins

Nascido em Lisboa em 1977, sempre mostrou grande interesse em diversas formas de expressão, começando muito cedo a experimentar vários suportes desde a fotografia ao vídeo, do desenho à pintura. Profissionalmente Guilherme tem colaborado em empresas de renome na zona de Lisboa desde 2000, entre elas Ogilvy Interactive e YDreams. Colabora com Rui Horta desde 2007 na criação de sistemas de projecção de vídeo e conteúdos visuais interactivos para as suas obras. Como investigador e inventor tem particular interesse em robótica, electrónica e sistemas interactivos.

<http://guilhermemartins.net>

Carlos Caires

Nasceu em Lisboa em 1968. Compositor, é doutorado pela Universidade de Paris VIII (2006) e bolseiro da Fundação para a Ciência e Tecnologia/MCES. DEA pela Universidade de Paris VIII (2001). Tem um Bacharelato em Composição na ESML, orientado por C. Capdeville e C. Bochmann.

É responsável pelo departamento de composição da Escola Superior de Música de Lisboa.

Foi co-fundador da Ricercare - Associação Musical (1995) e da OrchestrUtopica (2001).

Executou obras em Portugal, França, Reino Unido, Itália, Alemanha, Bélgica e China.

Recebeu o Prémio ACARTE 1998, o Prémio Cláudio Carneiro 1996 e o Prémio Joly Braga Santos 1995.

Participou no Festival dos 100 Dias/Expo 98, no Festival Música Viva (2003, 2006, 2008), no Festival de Música do Estoril (2004), no Festival Atlantic Waves (2004), no Musikfestspiele Dresden (2005), no Berliner Festspiele - Maerzmusik Berlin (2008), no Festival de Música de Leiria (2008), no Festival Música Portuguesa Hoje - CCB (2008) e no Shanghai International Electroacoustic Music Week (2009).

É investigador no CITAR (Centro de Investigação em Ciências e Tecnologias das Artes, Universidade Católica, Porto) e membro do PRISMA (Pedagogia e Ricerca sui Sistemi Musicali Assititi). www.carloscaires.com





Raquel Camarinha

soprano

Nasceu em Braga em 1986. Iniciou os estudos de Canto em 2000, tendo concluído em 2004 o Curso Secundário de Canto, com a classificação máxima. Concluiu em 2009 a licenciatura em Ensino de Música - Canto, na Universidade de Aveiro, classe do professor António Salgado, tendo sido, por várias vezes, bolseira da Universidade de Aveiro. Actualmente frequenta o Mestrado em Canto no Conservatório Superior de Música de Paris, na classe de Chantal Mathias, realizando simultaneamente o Doutoramento em Performance Musical na Universidade de Aveiro, sob orientação da Professora Sara Carvalho. Recebeu o segundo prémio no Prémio José Augusto Alegria 2007 e no 2º Concurso de Canto Lírico da Fundação Rotária Portuguesa, o terceiro prémio no Prémio Jovens Músicos 2007 e o Award of Excellence, no âmbito dos Cursos de Ópera do Estoril 2008. O seu repertório abarca obras desde o

Barroco até ao contemporâneo. Em ópera, interpretou, entre outros, Pamina (*Die Zauberflöte*), Zerlina (*D. Giovanni*), Eurydice (*Orphée aux Enfers*), Polly (*Die Dreigroschenoper*). Em oratória, participou como solista em obras como *Matthäuspassion*, Cantata 51 e Cantata 93, de Bach, *Die Jahreszeiten* e *Die Schöpfung*, de Haydn, *Exsultate, jubilate*, de Mozart e *Stabat Mater*, de Pärt. Apresenta-se regularmente em concerto por todo o país e na Europa, tendo estreado obras de vários compositores, portugueses e estrangeiros, e incluindo no seu repertório obras de Schoenberg, Weill, Berio, Stockhausen e Xenakis. No próximo ano interpretará Pamina na ópera *Die Zauberflöte*, de Mozart, em Paris, tendo igualmente agendados concertos em Paris, Londres e Lisboa.



Eduarda Melo

soprano

Eduarda Melo iniciou os seus estudos musicais no Conservatório de Música Calouste Gulbenkian de Braga. É licenciada em Canto pela Escola Superior de Música e das Artes do Espectáculo do

Porto (ESMAE) e fez parte do Estúdio de Ópera da Casa da Música do Porto. Durante a temporada 2007/2008 integrou o elenco de cantores residentes do prestigiado CNIPAL em Marseille. Recentemente foi galardoada com o 2º prémio do Concurso Internacional de Canto de Toulouse.

Em concerto destacam-se as interpretações do *Requiem* de Mozart, *Giuditta* de Francisco António de Almeida, *Pulcinella* de Stravinsky e *O King de Berio*. Em ópera foi Musetta (*La Bohème* de Puccini) no Festival de Saint-Céré, Frasquita (*Carmen* de Bizet) na ópera de Lille e na ópera de Caen, Young Woman (*The Saint of Bleecker Street* de Menotti) e Vincenette (*Mireille* de Gounod) na ópera de Marseille, Spinalba (*Spinalba* de F. A. De Almeida), Ascanio (*Lo Frate Nnamorato* de Pergolesi) no CCB, Zemina (*Die Feen* de Wagner) no Teatro do Châtelet em Paris, Vespina (*L'Infedeltà Delusa* de Haydn) na ópera de Monte Carlo no Mónaco, Maria Luisa (*La Belle de Cadix* de Francis Lopez) no Festival Folies d'O em Montpellier, Cherubino (*As Bodas de Figaro* de Mozart) no Teatro da Trindade em Lisboa, Gismonda (*Ottone* de Haendel) na Casa da Música do Porto, Papaguena (*A Flauta Mágica* de Mozart), João Pestana e Fada do Orvalho (*Casinha de Chocolate* de Humperdinck), Gaio e Galo (*Raposinha Matreira* de Janáček), Rainha (*Bela Adormecida* de Respighi), Madame Robin (*Le Fivre enchanté* de Offenbach). Fez a estreia europeia de *Drácula* de David del Tredici e interpretou a ópera *La Voix Humaine* de Poulenc. No papel de Vera, fez a estreia mundial da ópera de António Pinho Vargas *A Little Madness in the Spring*. Participou na

estreia mundial das óperas *A Montanha e Rapaz de Bronze* de Nuno Côrte-Real no papel de Pastora e Rapaz de Bronze. Foi dirigida por maestros como Marc Minkowsky, Martin André, Cesário Costa, Manuel Ivo Cruz, Laurence Cummings, William Lacey, Jean-Sébastien Béreau, Stefan Ausbury, Franck Ollu, Jérémie Rhorer e Michael Zilm.

Destacam-se como compromissos futuros Giannetta (*Elisir d'Amore* de Donizetti) na ópera de Nice e Stephano (*Romeo et Juliette* de Gounod) na ópera de Marseille.



Hugo Oliveira

baixo-barítono

Nascido em Lisboa, estudou na Escola Superior de Música de Lisboa com Helena Pina Manique e Luís Madureira e mais tarde, enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian, no Real Conservatório de Haia (Holanda), com Jill Feldman e Barbara Pearson.

Em 2009, foi galardoado com o primeiro prémio no III Concurso da Fundação Rotária Portuguesa bem como vencedor do Stichting Nederlands Vocalisten Presentatie na Holanda. Foi também finalista do Concurso London Bach Society.

Enquanto membro do Estúdio de Ópera do Porto - Casa da Música, participou em produções como *Joaz* (Azaria em 2002 e Joadada em 2003) de Benedetto Marcello sob a direcção de Richard Gwilt, *L'Ivrogne Corrigé* (Lucas) de Gluck com direcção musical de Jeff Cohen, e *Frankenstein!* de Heinz-Karl Gruber (coreografia de Paulo Ribeiro) com Remix Ensemble dirigido por Pierre-André Valade. Mais tarde, em 2006, viria a interpretar a última com a Orquestra Sinfónica de Londres, sob a direcção de François-Xavier Roth, no Barbican Center em Londres.

No âmbito do projecto Academia Barroca Europeia de Ambronay (2004), realizou uma digressão em Espanha e França, interpretando *La Discorde* na ópera *Les Arts Florissants* de Marc-Antoine Charpentier, dirigida por Christophe Rousset.

Inserido na prestigiada série de ópera do Concertgebouw - NPS - Zaterdagmatinee - interpretou *La Wally* de A. Catalani (Pedone), sob a direcção de Giuliano Carella, e *Lohengrin* de R. Wagner (Dritte Edler), dirigido por Jaap van Zweden, ambas com a Radio Philharmonic Orchestra da Holanda.

Interpretou ainda o papel principal na ópera *Un Retour* de Oscar Strasnoy, inserido na "Criação Mundial" para o Festival de Aix-en-Provence. Participou também em *Les malheurs d'Orphée* de D. Milhaud (Orphée) com Ebony Band

em Paris (Cité de la Musique), *La barca di Venetia per Padova* de A. Banchieri, sob a direcção de Gabriel Garrido, numa digressão nos mais prestigiados teatros da Holanda e Bélgica - uma produção de Reisopera.

Destacam-se ainda as óperas *A Hand of Bridge* (David) de Samuel Barber - uma produção de Opera Minora (Holanda) e *Dido and Eneas* de Purcell (Eneas) dirigido João Paulo Janeiro.

No âmbito das capitais da cultura Rotterdam 2001 e Porto 2001, interpretou *Melodias Estranhas* de António Chagas Rosa com o Remix Ensemble sob a direcção de Stefan Asbury.

O seu reportório estende-se ainda à Oratória, destacando-se obras como *Paixão Segundo São Mateus, Paixão Segundo S. João, Paixão Segundo São Marcos* e *Oratória de Natal* de J. S. Bach, *Messias* e *Nisi Dominus* de Händel, *Requiem* de Durufé e Fauré, *Missa Nelson* de Haydn, *Petite Messe Solennelle* de Rossini, entre outras.

Destacam-se ainda as obras *Invitatórios e Responsórios de Natal* de Casanoves, com Les Concerts des Nations sob a direcção de Jordi Saval, *Requiem* de Mozart com a Orquestra Gulbenkian sob a direcção de Michel Corboz. Com a mesma orquestra, Hugo Oliveira interpretou *Die Legende von der Heiligen Elisabeth* de Liszt, sob a direcção de Gennadi Rozhdestvensky.

Hugo Oliveira cantou ainda o *Requiem* de Brahms dirigido por Marcus Creed, *Pulcinella* de Igor Stravinsky com o Remix Ensemble sob a direcção de Martin André e *Jetzt immer Schnee* de Gubaidulina com o Schönberg Ensemble dirigido por Reinbert de Leeuw.

Em estreia absoluta, interpretou a

Cantata Verbum Caro de Nuno Côrte-Real, sob a direcção de Paulo Lourenço.

Destaca-se também a sua participação na temporada no Concertgebouw em Amsterdão, onde interpretou *L'enfant et les Sortilèges* (Fauteuil) sob a direcção de Wayne Marshall e *Stabat Mater* de Haydn com Amsterdam Sinfonietta, sob a direcção de Klaas Stok.



Patrícia Quinta meio-soprano

Natural do Porto, Graduada em *Lied* e Oratória (2007) pela Universidade de Música e Artes do Espectáculo de Viena. Bacharel em Canto Teatral pelo Conservatório Superior de Música de Gaia (2002), na classe de Fernanda Correia. Durante a sua formação na Universidade em Viena estudou com Margit Klaushofer, especializando-se no domínio do *Lied* e Oratória com Charles Spencer e no domínio da ópera com Reto Nickler. Actualmente, trabalha

com Christa Ludwig na continuação do seu aperfeiçoamento artístico. Tem realizado vários concertos, destacando-se o ciclo *Rückert Lieder* de G. Mahler com a Orquestra Sinfónica do Porto Casa da Música sob a direcção de Vasily Petrenko. Integrou o elenco de várias óperas produções do Ciclo Portuense de Ópera, Orquestra Nacional do Porto, Fundação Calouste Gulbenkian, Universidade de Música e Artes do Espectáculo de Viena, entre as quais *L'incoronazione di Poppea* (Otavia) de C. Monteverdi, *A Flauta Mágica* (Zweite Dame) e *As Bodas de Fígaro* (Marcellina) de W. A. Mozart, *Rigoletto* (Condessa de Ceprano, Giovanna, Page) de G. Verdi, *Mavra* (Mére) de Stravinsky, *Juliette* (Kleiner Araber, Junger Matrose e Hotelboy) de B. Martinu. No domínio da oratória foi solista entre outras em *Stabat Mater* de Pergolesi, *Gloria* de A. Vivaldi, *Missa de Coroação* e *Requiem* de W. A. Mozart, *Requiem* de G. Donizzetti, *Cantata de Natal* de C. Saint-Saëns, *Petite Messe Solennelle* de G. Rossini, *The Armed Man* de K. Jenkins. Foi dirigida por maestros como Manuel Ivo Cruz, Mário Mateus, Nicola Giusti, Johannes Willig, Rui Massena, Cesário Costa, João Paulo Santos, Ingomar Rainer, Walter Kobera, Giulio Svegliado, Martin André, Vasily Petrenko. Participou no Concurso Nacional de Canto Luísa Todi 2003, onde lhe foi atribuído o prémio Bocage (cantor revelação). Frequentou classes de aperfeiçoamento com Hilde Zadek, Ulf Bästlein, Enza Ferrari, Elsa Saque, Laura Sarti, António Salgado, Rudolf Piernay e Grace Bumbry. É licenciada em Psicologia pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (2002).



João Rodrigues

tenor

Nasceu em Lisboa. Estudou canto na Escola de Música do Conservatório Nacional com Filomena Amaro e na Escola Superior de Música de Lisboa com Luís Madureira, Helena Pina Manique e Elsa Saque.

Integrou os elencos de *Porgy and Bess* (Crabman) de Gershwin, *Die Meistersinger von Nürnberg* (Aprendiz) e *Parsifal* (3º Escudeiro) de Wagner no Teatro Nacional de São Carlos, *Le Vin Herbé* de F. Martin no Teatro Aberto, *Il Matrimonio Segreto* (Paolino) de Cimarosa, *Così fan Tutte* (Ferrando) de Mozart, *Die Zauberflöte* (Tamino) de Mozart na Fundação Calouste Gulbenkian, *Susana* (Carlos) de A. Keil, *A Floresta* (Professor de música) de E. Carrapatoso no Teatro São Luiz, *A Vingança da Cigana* (Pierre) de Leal Moreira, *Raphael, reviens!* (Raphael) de B. Cavanna na Fundação Calouste Gulbenkian, *Francesca da Rimini* (Dante) de Rachmaninov, *Salome* (4º Judeu)

de Strauss no Teatro Nacional de São Carlos, *Bataclan* (Kekikako) de Offenbach, *Jerusalém* (Hinnerck) de V. Mendonça na Culturgest.

Cantou com as orquestras da Juventude Musical Portuguesa, Conservatório da Covilhã, Gulbenkian, de Câmara de Cascais e Oeiras, Sinfonietta de Lisboa, Filarmonia das Beiras, Sinfónica Portuguesa, Metropolitana de Lisboa e do Algarve. Cantou ainda em estreia absoluta *O meu Poemário Infantil* de E. Carrapatoso, concerto com transmissão directa para a União Europeia de Rádios. Efectuou no Teatro São Luiz, um recital integrado no Ciclo Novos Cantores com o pianista Nuno Vieira de Almeida. Participou no concerto final da temporada 2007/08 do Teatro Nacional de São Carlos, 1ª edição do Festival ao Largo, sob a direcção do maestro David Levi. Trabalha com João Lourenço.



Job Tomé

barítono

Nasceu em Matosinhos iniciando os seus estudos musicais no Conservatório de Música do Porto onde estudou Canto com a professora Cecília

Fontes. Licenciado em Canto pela Escola Superior de Música e Artes do Espectáculo do Porto (ESMAE) na classe do professor Rui Taveira. Integrou o grupo dos cantores residentes do Estúdio de Ópera da Casa da Música; na componente formativa do Estúdio, trabalhou com conceituados nomes do canto, da encenação e direcção. Em 2007 foi premiado pela Fundação Rotária Portuguesa, na primeira edição do concurso de canto, com o 1º prémio, melhor *Lied* e melhor canção portuguesa e no mesmo ano pela ESMAE obteve o prémio Helena Sá e Costa. Em 2008/09 integrou o estúdio de ópera de Marselha CNIPAL. Apresenta-se em ópera em vários festivais, oratória e recitais com diversas orquestras em Portugal e França. Trabalha regularmente com Peter Harrison. Lecciona Canto na ESMAE. Em Janeiro de 2011 participa na ópera *Il Prigionero* de Luigi Dallapiccola, em Limoges.

Teatro Nacional de São Carlos

Conselho de Administração do OPART E.P.E

Presidente

Jorge Salavisa

Vogais

César Viana

Rui Catarino

Director Artístico do Teatro Nacional de São Carlos

Martin André

Maestro Titular da Orquestra Sinfónica Portuguesa

Julia Jones

Director Técnico

Francisco Vicente

Directora de Espectáculos Adjunta

Alda Giesta

Coordenação de Programação

Alessandra Toffolutti

Gabinete de Gestão do Coro e Orquestra

Margarida Clode (coordenadora)

Maria Beatriz Loureiro

Celeste Patarra

Jan Schabowski

Jerónimo Fonseca

Margarida Cruz

Nuno Guimarães

Rui Ivo Cruz

Coordenadora do Gabinete de Pesquisa e Documentação Musical

Paula Coelho da Silva

Próximo espectáculo

Vilde Frang e Michail Lifits

Ciclo Concertos no Palco

Música Sáb 8 Janeiro

Palco do Grande Auditório · 18h00

Duração aprox. com intervalo 1h20 · M12



Violino Vilde Frang Piano Michail Lifits

Programa

Franz Schubert (1797-1828)

Sonata para violino e piano em Lá maior
D. 574, "Grand Duo"

Pablo Sarasate (1844-1908)

Dança Espanhola

Witold Lutoslawski (1913-1994)

Partita para violino e piano

Richard Strauss (1864-1949)

Sonata para violino e piano
em Mi bemol maior op. 18

Nascida em Oslo em 1986, Vilde Frang tem já uma intensa carreira internacional, tendo tocado com grandes orquestras sob a direcção de aclamados maestros ou participado em agrupamentos de câmara com músicos como Gidon Kremer, Yuri Bashmet, Martha Argerich, Renaud e Gautier Capouçon, entre outros. Premiada várias vezes, Vilde Frang foi Jovem Artista do Ano 2010 da

editora EMI Classics, para quem gravou um CD com os concertos para violino de Sibelius e Prokofiev que teve uma recepção entusiástica da crítica. Sem dúvida, uma das melhores violinistas da sua geração.

Michail Lifits nasceu em 1982 na capital do Uzbequistão no seio de uma família musical. Aos 9 anos de idade deu o primeiro concerto no seu país natal, seguindo-se uma série de outros na Rússia, Ucrânia, Áustria, Itália, Alemanha, França, Suíça e EUA. Estudou em Hanôver e mais tarde com Boris Petrushansky em Imola, Itália. Primeiro prémio em vários concursos internacionais de piano em Itália, venceu a edição de 2009 do Hilton Head International Piano Competition (EUA) e do concurso Busoni (Itália), prosseguindo uma preenhida carreira pela Europa e Estados Unidos.

Os portadores de bilhete para o espectáculo têm acesso ao parque de estacionamento da Caixa Geral de Depósitos.

Conselho de Administração

Presidente

António Maldonado
Gonelha

Administradores

Miguel Lobo Antunes
Margarida Ferraz

Assessores

Dança

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Miguel Wandschneider

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos
Pietra Fraga

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos
Jorge Epifânio

Exposições

Coordenação de Produção

Mário Valente

Produção e Montagem

António Sequeira Lopes

Produção

Paula Tavares dos Santos

Montagem

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira
Ana Franco Gil estagiária

Publicações

Marta Cardoso
Rosário Sousa Machado

Actividades Comerciais

Patrícia Blázquez
Clara Troni
Catarina Carmona

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro
Paulo Silva
Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

Horácio Fernandes

Assistente de direção cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

coordenador

Paulo Abrantes

chefe de áudio

Tiago Bernardo

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo chefe

Nuno Alves

Maquinaria de Cena

José Luís Pereira chefe
Alcino Ferreira

Técnico Auxiliar

Álvaro Coelho

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho
Edgar Andrade

Recepção

Sofia Fernandes
Ana Luísa Jacinto

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Colecção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real
Inês Costa Dias
Maria Manuel Conceição

Edifício Sede da CGD

Rua Arco do Cego, 1000-300 Lisboa, Piso 1

Tel: 21 790 51 55 · Fax: 21 848 39 03

culturgest@cgd.pt · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo
