

**A ambivalência da identidade de género na ópera portuguesa contemporânea: os casos de *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa e *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado**

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais –  
especialização em Musicologia Histórica**

**Maria Inês Fernandes Freitas**

**Orientação de Prof. Paula Gomes-Ribeiro**

**Dezembro, 2024**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências Musicais, vertente de Musicologia Histórica, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Paula Gomes Ribeiro.

## Resumo

A presente dissertação visa analisar e refletir sobre a produção e discussão da identidade de género na ópera portuguesa contemporânea, incidindo sobre dois casos de estudo, *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa, baseada no conto de Mário de Sá-Carneiro com o mesmo título, e *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado, que tem como fonte a entrevista realizada a Maria Purificação da Silva em 1942 inserida na revista *Eva*. Mediante estudos sobre a literatura de Mário de Sá-Carneiro, para a análise da primeira, e sobre o papel da mulher no Estado Novo e alguns periódicos criados nessa época, no caso da última, foi possível analisar as encenações e compreender a resignificação do discurso heteronormativo dos espetáculos. Nesta investigação, procedemos à análise das componentes musical e dramática das produções através do cruzamento dos estudos sobre a personalidade literária de Mário de Sá-Carneiro, bem como o tópico da sexualidade na sua obra; sobre a ideologia salazarista em relação à mulher, os periódicos femininos criados pelo regime e o caso específico da revista *Eva*, a fim de averiguar de que modo as produções exploram o tópico da identidade de género.

**Palavras-chave:** ópera portuguesa; identidade de género; Maria Cachucha; O Homem dos Sonhos; Luís Soldado; António Chagas Rosa.

## **Abstract**

This dissertation aims to analyse and reflect on the production and discussion of gender identity in contemporary Portuguese opera, focusing on two case studies, *O Homem dos Sonhos* by António Chagas Rosa, based on the short story by Mário de Sá-Carneiro with the same title, and *Não Há Machado Que Corte* by Luís Soldado, whose source is the interview conducted with Maria Purificação da Silva in 1942 in the magazine *Eva*. By studying the literature of Mário de Sá-Carneiro, in the case of the former, and the role of women in the Estado Novo and some of the periodicals created at the time, in the case of the latter, it was possible to analyse the performances and understand the resignification of the heteronormative discourse of the shows. In this research, we analysed the musical and dramaturgical components of the productions by cross-referencing studies on the literary personality of Mário de Sá-Carneiro, as well as the topic of sexuality in his work; on Salazarist ideology in relation to women, the women's periodicals created by the regime and the specific case of *Eva* magazine, in order to find out how the productions explore the topic of gender identity.

**Keywords:** portuguese opera; gender identity; Maria Cachucha; *O Homem dos Sonhos*, Luís Soldado, António Chagas Rosa.

## **Agradecimentos**

Primeiramente, agradeço à Dr<sup>a</sup> Paula Gomes-Ribeiro por me ter acolhido e orientado durante todo o processo. Pelo seu apoio, paciência e sensibilidade constantes e por tudo o que me ensinou ao longo da realização desta investigação.

Um agradecimento do fundo do meu ser aos meus pais e amigos pela força e apoio que me transmitiram nos momentos mais desafiantes e pela celebração e alegria nos momentos mais positivos.

Um agradecimento especial a todos os elementos entrevistados no âmbito desta investigação, nomeadamente aos compositores António Chagas Rosa e Luís Soldado, ao libretista Rui Zink, aos encenadores Miguel Loureiro e Linda Valadas, aos cantores Catarina Molder e Christian Luján, ao cenógrafo André Guedes. Agradeço pela participação, pela disponibilidade, pelos testemunhos e documentos providenciados que enriqueceram ainda mais este trabalho.

## Índice

<b>Capítulo I - Introdução.....</b>	<b>8</b>
1.1 Identificação do objeto de estudo e problemática.....	8
1.2. Considerações metodológicas.....	10
1.3 Estado de Arte e enquadramento teórico.....	11
<b>Capítulo II – O panorama cultural em Portugal na segunda década do séc. XXI.....</b>	<b>16</b>
2.1. A pandemia do Covid-19 e o impacto na cultura portuguesa.....	16
2.2. A oferta operática no panorama nacional.....	18
<b>Capítulo III - <i>Não Há Machado Que Corte</i> (2022) de Luís Soldado.....</b>	<b>24</b>
3.1. Introdução do percurso do compositor e do libretista e a colaboração entre ambos.....	24
3.2. Maria Cachucha, uma figura de Torres Vedras.....	27
3.2.1. “Uma reportagem sensacional!... Maria Cachucha” (1942).....	27
3.2.2. O papel da mulher no Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940.....	29
3.2.3. A imprensa periódica destinada ao público feminino e o caso da revista <i>Eva</i> .....	34
3.3. As componentes da ópera.....	37
3.3.1. A conceção do libreto.....	37
3.3.2. Cenografia.....	41
3.3.3. Entre a narrativa, o espaço cénico e a encenação.....	43
3.3.4. Figurinos.....	49
3.4. Apontamentos músico-dramatúrgicos.....	52
<b>Capítulo IV - <i>O Homem dos Sonhos</i> (2022) de António Chagas Rosa.....</b>	<b>66</b>
4.1. O conto <i>O Homem dos Sonhos</i> de Mário de Sá Carneiro.....	66
4.2. A ópera de António Chagas Rosa.....	70
4.2.1. Estrutura da ópera e objetivos do compositor.....	70
4.2.2. O conceito.....	71
4.2.3. O libreto.....	72
4.2.4. A partitura musical e a instrumentação.....	87
4.2.5. Cenografia.....	91
4.2.6. Encenação.....	94
4.2.7. Figurinos.....	98
4.3. O percurso literário de Mário de Sá-Carneiro.....	101
4.3.2. A identidade literária de Mário de Sá-Carneiro.....	102
4.3.3. As representações femininas e masculinas na obra de Mário de Sá-Carneiro.....	108
4.3.4. A Sexualidade na obra de Mário de Sá-Carneiro.....	111
4.4. Apontamentos músico-dramatúrgicos.....	115
Considerações finais.....	128
Referências bibliográficas.....	130
Anexos.....	136
Anexo I - Declarações de consentimento	
Anexo II - Libreto <i>Não Há Machado Que Corte</i> .....	142

Anexo III - Libreto O Homem dos Sonhos.....163

## I - Introdução

### 1.1. Identificação do objeto de estudo e problemática

A presente Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais, na vertente de Musicologia Histórica, consiste numa reflexão sobre a produção e discussão sobre o tema da identidade de género na ópera portuguesa contemporânea, mais concretamente nas óperas *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa (2022) e *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado. Esta proposta de dissertação responde a uma motivação pessoal após a realização de uma investigação sobre o tema da homossexualidade nas óperas *Peter Grimes* e *Morte em Veneza* de Benjamin Britten, no âmbito da disciplina História da Música Ocidental, lecionada pela Dr<sup>a</sup> Paula Gomes-Ribeiro. Neste sentido, pretendeu-se considerar na presente investigação o modo como a identidade de género foi tratada em ambas as óperas portuguesas nas componentes musical, dramaturgical, da encenação, da dramaturgia e do libreto tendo em consideração as fontes primárias que se caracterizam como testemunhos do panorama português, como a literatura de Mário de Sá-Carneiro e a figura de Maria Purificação da Silva. Posto isto, propus-me aprofundar a seguinte problemática: de que modo é que a identidade de género é representada nas óperas em estudo de António Chagas Rosa e Luís Soldado? Que métodos e recursos foram utilizados para refletir este tema e as fontes em que se baseiam as óperas? De que formas é que os compositores propuseram uma resignificação mediante as suas manifestações artísticas?

Uma vez designados o âmbito e a problemática da investigação, foram enunciados os seguintes objetivos: (1) Enquadrar historicamente a estreia das óperas; (2) Compreender como é representada a identidade de género por meio das personagens principais; (3) Analisar as personagens principais, relacionando-as com os restantes elementos do espetáculo, nomeadamente a música, a dramaturgia, a encenação, a cenografia e os figurinos; (4) Compreender e investigar as escolhas dos temas; (5) Averiguar em que medida os compositores contribuem para um discurso inclusivo e promotor da identidade de género no contexto português.

Para além da motivação pessoal pela área dos estudos *queer* e de género, as óperas que constituem o núcleo da dissertação não foram ainda aprofundadas no âmbito da musicologia, sendo escassos os estudos que estudam especificamente os aspetos da identidade de género e de sexualidade na ópera portuguesa contemporânea. A investigação proporciona a divulgação de documentação sem precedentes a respeito das produções das óperas *O Homem dos Sonhos*

de António Chagas Rosa e *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado, constituindo um passo para fomentar o estudo da ópera portuguesa contemporânea. Esta dissertação procura igualmente contribuir para a integração das áreas dos estudos de género, queer e da sexualidade no campo da musicologia, ao passo que desafia a realização de estudos semelhantes e promove o desenvolvimento de uma historiografia relativa à ópera portuguesa contemporânea.

A presente dissertação encontra-se estruturada em quatro capítulos, que acompanha uma lógica que reflete o desenvolvimento do processo de investigação realizado. No capítulo corrente, serão ainda enunciados as considerações metodológicas da pesquisa, assim como o estado de arte e o enquadramento teórico que reflete um conjunto de estudos sobre o tema da identidade de género, alguns deles no género operático, com o intuito de analisar os objetos de estudo da dissertação com base em um quadro teórico-conceptual específico e posicionar a problemática, de forma crítica, na conjuntura de um amplo conjunto de estudos. O segundo capítulo retrata o enquadramento histórico do panorama cultural em Portugal, a fim de compreender o contexto em que foram criadas e estreadas as óperas que constituem a essência da investigação, assim como averiguar a posição da ópera portuguesa contemporânea na cultura hodierna.

O capítulo terceiro e quarto constituem os dois estudos de caso da presente dissertação: no primeiro caso, abordaremos a ópera *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado nas suas variadas componentes tendo como base a figura e o papel da mulher na ditadura salazarista, a imprensa periódica feminina desse mesmo contexto, abordando ainda o caso específico da revista *Eva* e da entrevista a Maria Purificação da Silva, a fim de averiguar e compreender a proposta músico-dramatúrgica e os seus objetivos com a mesma através de relatos dos produtores e de uma análise músico-dramatúrgica; no segundo caso, abordaremos a ópera *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa, explorando as suas componentes dramatúrgica e musical através de estudos sobre a literatura de Mário de Sá-Carneiro, concretamente sobre aspetos da sexualidade do poeta com o intuito de analisar e investigar as escolhas dos intervenientes da manifestação artística.

O quinto capítulo apresenta as considerações finais em que refletirei sobre os casos analisados, o cruzamento entre ambas no que toca ao assunto da identidade de género e os resultados da investigação.

## 1.2. Considerações metodológicas

Numa primeira fase da investigação, procurou-se identificar os principais intervenientes dos espetáculos, nomeadamente compositores, libretistas, cantores, cenógrafos e encenadores, e reunir o máximo de fontes primárias, tais como folhas de sala, as fontes em que se baseiam para a produção, mais concretamente o conto *O Homem dos Sonhos* de Mário de Sá-Carneiro, a entrevista realizada a Maria Purificação da Silva em 1942 constatada na revista *Eva*, os registos fílmicos e os libretos. No seguimento deste processo, procedeu-se à leitura das fontes primárias, à visualização das óperas e anotações relativamente a cada âmbito da mesma.

Numa segunda etapa de trabalho, a visualização das óperas foi reforçada e foi criada uma tabela com anotações correspondentes a cada esfera da mesma, a fim de organizar e dispor as informações de uma forma mais acessível e poder cruzar com as fontes primárias. Assim, procurou-se verificar em que medida a identidade de género foi representada ao nível do libreto, da música, da encenação, da cenografia e dos figurinos.

Nesta investigação, o visionamento das óperas em registo digital, providenciado pelos compositores, simplificou o processo de análise devido à possibilidade de acesso ao objeto de estudo sempre que fosse necessário. Ainda nesta etapa de trabalho, procedeu-se à realização e transcrição de entrevistas aos principais agentes da produção das óperas, nomeadamente António Chagas Rosa, Catarina Molder, André Guedes relativos à ópera *O Homem dos Sonhos*; e Luís Soldado, Linda Valadas e Rui Zink relativamente à ópera *Não Há Machado Que Corte*. Do mesmo modo, foram introduzidas outras fontes primárias, como críticas às manifestações artísticas, fontes de imprensa, registos pessoais dos compositores em relação às óperas, partituras musicais, libretos, etc.

Mediante o avanço da investigação, a pesquisa bibliográfica revelou-se no sentido das fontes primárias, nomeadamente estudos sobre o poeta português Mário de Sá-Carneiro e incidindo sobre aspetos concretos da investigação como as suas características literárias, a correspondência com Fernando Pessoa, a componente da sexualidade presente na sua literatura, as representações do feminino e do masculino na sua obra e como essas se encontram no conto *O Homem dos Sonhos* e, por conseguinte, na ópera de António Chagas Rosa. No que toca ao assunto da entrevista realizada a Maria Purificação da Silva em 1942, procedeu-se à pesquisa sobre o contexto histórico do evento, averiguar sobre a figura da mulher na ditadura estadonovista, a imprensa periódica destinada ao público feminino e mais concretamente sobre

o caso da Revista Eva, a fim de compreender o tema e realizar a leitura da ópera de Luís Soldado. A pesquisa bibliográfica sobre encenação de ópera, estudos de género, *queer* e feminista no campo da musicologia, que será desenvolvida no próximo subcapítulo, também foi imprescindível para a concretização da presente dissertação, na medida em que possibilitou uma via para a leitura e análise músico-dramatúrgica de ambos os objetos de estudo.

Através da realização de uma análise músico-dramatúrgica de cada ópera, foi possível averiguar a utilização de recursos das fontes bibliográficas pelos intervenientes em cada âmbito do espetáculo e de que forma produziram essa informação relativamente ao tópico da identidade de género.

### **1.3. Estado de Arte e enquadramento teórico**

Dado que uma reflexão sobre ópera exige uma abordagem interdisciplinar, foi efetuada uma análise de temas e questões centrais, baseada num enquadramento teórico específico e destacando os principais avanços científicos dos diferentes domínios em estudo - desde a literatura sobre estudos *queer* e de género até aos estudos sobre Mário de Sá-Carneiro e da figura feminina na ditadura salazarista com o intuito de investigar e refletir sobre as encenações operáticas de António Chagas Rosa e Luís Soldado.

No que toca aos estudos *queer* e de género, os principais estudos a interrogar sobre estas questões surgem na segunda onda do feminismo, a partir da década de 1960, com obras de Simone de Beauvoir, Judith Butler, Gayle Rubin. Esse período caracterizou-se pela luta dos direitos reprodutivos, pela igualdade no trabalho, pela liberdade sexual, além do questionamento e presença da figura feminina na comunidade académica. Assim, a condição da mulher e a construção social de género começou a ser problematizada em obras como *O Segundo Sexo* (1949) de Simone de Beauvoir, em que defende que “não se nasce mulher: torna-se mulher”, propondo que a feminilidade é uma construção social e cultural baseada em crenças que definem a mulher como inferior ao homem e que os papéis que lhe eram associados como a maternidade e a vida doméstica não definem a sua vida. Posteriormente, Gayle Rubin, no seu artigo “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ of Sex” publicado em 1975, questiona novamente a construção social do género e do papel da mulher utilizando o conceito de sistema sexo/género e propõe que a opressão de género e de sexualidade necessitam de ser abordadas em conjunto. A autora refere que o sistema sexo/género é um mecanismo cultural e histórico que cria e significa as diferenças de género através de hierarquias, normas heteronormativas, especialmente em relação à sexualidade. Desenvolve igualmente a teoria da

troca de mulheres ou o “tráfico de mulheres” em que defende que as mulheres são tratadas como propriedade ou recurso e que as relações de género são criadas por estruturas patriarcais. Critica igualmente a tendência feminista de focar na opressão de género sem olhar para a opressão sexual, visto que crê que o controlo do desejo sexual feminino é controlado através de instituições e rituais como o casamento, a heteronormatividade e a proibição da homossexualidade.

Mais tarde, nos anos 1990, Judith Butler publicou duas obras cruciais na área dos estudos feministas, queer e de género, sendo essas *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) e *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex* (1993). Na primeira, a teórica apresenta o conceito de performatividade de género que desenvolve o facto do género não ser uma identidade estática, mas uma performance social que um indivíduo adota por meio de comportamentos e atos. Assim como as autoras referidas anteriormente, Butler também problematiza o género e a heteronormatividade como normas sociais e culturais que perpetuam estruturas patriarcais e sugere que a subversão da identidade de género ocorre como resistência a essas mesmas adotando conceitos psicanalíticos de Sigmund Freud e pós-estruturalistas de Michel Foucault e de Jacques Lacan. De igual modo, critica o binarismo de género e as políticas de identidade adotadas por alguns movimentos feministas, que defendem a unidade feminina, referindo que essas podem desconsiderar multiplicidades de experiências de género e de sexualidade. Em *Bodies that Matter*, a autora adota o conceito de materialização para afirmar que os corpos são sempre produzidos através de normas culturais, assim como as de género e de sexualidade. Desenvolve de igual modo a noção de que o sexo biológico são igualmente criações culturais e que excluem corpos que não se enquadram no binarismo de género. Assim, utiliza o termo “abjeção” para se referir aos corpos que não se enquadram às normas de sexo e de género, sendo consequentemente marginalizados.

Uma ideia comum entre estas autoras é a de o género ser uma construção social baseada em normas de uma matriz maioritariamente heterossexual e, por isso, abrem espaço para incluir outros géneros e desconstruir essas fundações mediante as suas obras adotando conceitos filosóficos e psicanalíticos do séc. XIX.

Devido à expansão dos estudos de género na década de 1990, o campo da musicologia começou igualmente a adotar essas investigações no âmbito da ópera. As autoras Corinne Blackmer e Patricia Juliana Smith, na sua obra *En Travesti: Women, Gender Subversion, Opera* (1995), abordam a prática dos papéis travestidos no género operático e como essas performances podem sugerir leituras subversivas. Em *Opera, or the Undoing of Women* (1988)

de Catherine Clément são discutidas as narrativas consideradas masculinas e o sacrifício das personagens femininas nas mesmas, realçando os padrões patriarcais presentes. Susan McClary em *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (1991) refere que a música aborda ativamente as construções sociais em relação ao género e à sexualidade e examina a forma como determinados elementos musicais são associados à feminilidade e à subversão da identidade de género, assim como as cadências femininas são consideradas pela autora como passivas, refletindo a hierarquia sexual. A abordagem evocada na presente investigação ruma no sentido destas obras, pois as óperas em estudo apresentam uma personagem feminina com uma identidade de género não correspondente ao modelo binário e, através da linguagem cénica e musical, é possível averiguar uma resignificação do discurso heteronormativo.

Nessa mesma década, a teoria queer começou a ser desenvolvida por alguns investigadores, mediante a introdução de temas gays e lésbicos na representação de género em determinadas obras musicais. A obra *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality, and the Mystery of Desire* (1993) de Wayne Koestenbaum desenvolve a ópera como uma manifestação de identificação, desejo e expressão queer, principalmente para homens homossexuais, na medida em que crê que as emoções e desejos que o género operático propõe são muitas vezes amplificadas e vividas em segredo. O termo “diva” é referido como um símbolo de transformação e vulnerabilidade, reforçado pela voz da mesma; e refere que a identidade é algo fluido e possível de ser explorado através de papéis de género e de extremos emocionais. Por sua vez, na obra de Ruth Solie intitulada *Musicology and Difference: Gender and Sexuality in Music Scholarship* (1993) existe um cruzamento dos estudos feministas com os estudos de género, a fim de questionar o cânone musical e perceber em que medida as narrativas feministas e de género se encontram em determinadas formas musicais. A obra *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology* (1994) de Philip Brett, Elizabeth Wood e Gary C. Thomas utiliza igualmente a teoria queer para averiguar em que medida a música pode representar e determinar ideias sobre género e sexualidade, assim como o questionamento e problematização do cânone musical associando-se a temas da musicologia gay.

Por sua vez, na musicologia portuguesa o NEGEM - Linha de Estudos Avançados em Género e Música no Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM/FCSH-UNL), coordenado pela Dr<sup>a</sup> Paula Gomes-Ribeiro, foi responsável pela inauguração e desenvolvimento do trabalho científico respetivo ao cruzamento entre género e música, mediante os campos da sociologia da música, da musicologia, dos estudos culturais, de género, queer, da história social e dos estudos sobre as mulheres através de simpósios e eventos sobre

estes temas. A obra *Música, Género Sexualidades: Musical Trouble... After Butler* (2021) de Paula Gomes-Ribeiro reflete a interrelação do género e da sexualidade com as práticas musicais associadas a uma “conjuntura social, atuação humana, entendimento e produção de realidade e mundo” (2021, p. 11) baseando-se no impacto da obra *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990) de Judith Butler no âmbito da musicologia.

As referências bibliográficas referentes aos estudos de género, de teoria queer e feminismo permitiram um olhar panorâmico para determinados tópicos no campo da musicologia, nomeadamente em relação às possíveis leituras que promovem uma desconstrução de narrativas de poder, de hierarquização de género. Nesse sentido, providenciaram e auxiliaram na leitura e análise músico-dramatúrgica de ambos os objetos de estudo da presente dissertação.

Para além da literatura sobre os estudos *queer* e de género, considerámos de maior importância para a investigação um conjunto de obras que auxiliassem na análise do contexto que deu origem às manifestações artísticas em estudo, assim como na realização da leitura das mesmas. No caso d’*O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa, recorreremos a alguns autores e publicações no sentido de explorar a personalidade e as características literárias de Mário de Sá-Carneiro, bem como a sexualidade e as representações do feminino e do masculino na sua obra, a fim de refletir estas questões no conto do poeta português que deu origem a esta ópera portuguesa, bem como questionar e investigar as escolhas do compositor e efetuar uma leitura musical e cénica do espetáculo operático. Neste sentido, as obras que recorreremos foram *O Essencial sobre Mário de Sá-Carneiro* (2018) de Clara Rocha, *As Representações do Feminino e do Masculino na poesia de Mário de Sá-Carneiro: permanências e subversões* (2017) de Ana Cláudia Saraiva, o artigo “Entre a sedução e o sonho: uma leitura de “O Homem dos Sonhos”, à luz da filosofia de Sören Kierkegaard” (2016) de Márcia Feitosa e Leonardo Sousa, *O duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro* (2003) de Tânia Sturzbecher de Barros e *O Erotismo como expressão artística na obra de Mário de Sá-Carneiro* (2008) de Olga Maria Fonseca Esteves.

Para o caso de *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado, a leitura da entrevista realizada a Maria Purificação da Silva em 1942 foi um documento crucial para a investigação, visto que foi uma fonte de informação para a produção do objeto de estudo. Por conseguinte, houve a necessidade de averiguar os objetivos, os assuntos e o público da revista *Eva*, assim como recorrer ao estudo da posição da mulher na ditadura salazarista. Mediante esta interrelação, foi possível analisar os objetivos dos elementos dos vários âmbitos do

espetáculo, assim como realizar uma leitura fundamentada da fonte e conseguir fazer uma distinção entre o caso da Maria Purificação da Silva e da mulher no Estado Novo. As obras que recorremos para a realizar esta análise foram *Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso da “Eva” (1939-1945)* (2011) de Tânia Vanessa Araújo Gomes, *Mulheres Portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança* (2015) e *História das Organizações Femininas do Estado Novo* (2001) de Irene Flunser Pimentel e *Entre Garçonnes e Fadas do Lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do séc. XX* (2004) de Irene Vaquinhas. Uma obra que auxiliou imenso foi a dissertação de mestrado *Não Há Machado Que Corte ou A Verdadeira História de Maria Cachucha* (2023) do cenógrafo da ópera Sérgio Seguro Loureiro, pois permitiu uma perspetiva panorâmica dos objetivos e referências para a cenografia do objeto de estudo, bem como para poder realizar a análise do mesmo. Mediante as fontes bibliográficas, foi possível realizar uma leitura do caso de Maria Cachucha e compreender em que medida se distinguia do papel estabelecido pelo Estado Novo em relação à mulher.

Como veremos no decurso da nossa investigação, as obras de referência acima constatadas e desenvolvidas brevemente permitiram a possibilidade de realizar uma leitura músico-dramatúrgica das óperas de António Chagas Rosa e de Luís Soldado, bem como das fontes que baseiam as mesmas. A compreensão destes estudos foram decisivos para consolidar a presente investigação e formar um espírito crítico na abordagem das óperas em estudo, neste caso o reconhecimento de linguagens musicais que permitem constatar discursos que desconstróem narrativas que promoviam a desigualdade de género.

## II - O panorama cultural em Portugal na terceira década do Séc. XXI

Este capítulo tem por objetivo contextualizar a ópera e a cultura no panorama português no século XXI, a fim de enquadrar historicamente as óperas de Luís Soldado e de António Chagas Rosa, assim como os contextos social, político, económico e cultural que moldaram e influenciaram estas manifestações artísticas, assim como o género operático em geral, através de fontes de imprensa. Desde 2020 até 2022, ano de estreia de ambos os objetos de estudo, ocorreram um conjunto de adversidades provocadas pela pandemia do Covid-19 que resumem a importância dada ao setor cultural em Portugal por meio de alguns eventos-chave.

### 2.1. A pandemia do Covid-19 e o impacto na cultura portuguesa

Em março de 2020, o Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa decretou o estado de emergência em Portugal devido ao aumento de casos de contágio de Covid-19<sup>1</sup>, assim como no mundo inteiro. Neste sentido, foram adotadas medidas adequadas ao contexto pandémico<sup>2</sup>, sendo algumas delas o confinamento obrigatório, que teve uma duração estimada de dois meses, assim como o distanciamento social, o uso obrigatório de máscara em espaços públicos, a adoção do regime de teletrabalho, o encerramentos de estabelecimentos com exceção de comércio a retalho, culminando em uma paralisação económica.

A pandemia do Covid-19 comprometeu em grande medida o setor da cultura em Portugal, previamente marcado “pela precariedade e pela intermitência (...) esvaziando as agendas culturais e deixando artistas e técnicos sem trabalho”<sup>3</sup> (Vieira e Nogueira 2020). Apesar de terem sido criados apoios e subsídios extraordinários pelo Ministério da Cultura e pela Direção-Geral das Artes para apoiar os profissionais da cultura, não foram suficientes para atender as necessidades de alguns artistas e providenciar alguma estabilidade financeira por conta de não cumprirem muitos dos requisitos, sendo um deles o facto de trabalharem a recibos verdes e com contratos a termo certo<sup>4</sup> (Mendes Dias, 2020). No entanto, apesar da solidariedade dentro do setor e das variadas reuniões e audições parlamentares para discutir e tentar resolver os problemas do setor da cultura, começaram a ter lugar protestos e manifestações por parte

---

<sup>1</sup> <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc22/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=334>

<sup>2</sup> <https://www.portugal.gov.pt/pt/gc23/governo/comunicado-de-conselho-de-ministros?i=483>

<sup>3</sup> <https://www.publico.pt/2020/03/16/culturaipsilon/noticia/coronavirus-paralisou-economia-cultura-1907865>

<sup>4</sup> [Covid-19: maioria dos profissionais da cultura conta perder mais de 50% do rendimento, mostra estudo | Política Cultural | PÚBLICO \(publico.pt\)](#)

dos profissionais com o intuito de “dar visibilidade à luta travada para o combate da precariedade que, com a situação epidemiológica, tomou contornos assustadores” e que as “escassas medidas cedidas quer pelo Estado como pelo Ministério da Cultura para o apoio dos trabalhadores deste setor (...) mexem, obviamente com a dignidade humana, mais do que com o (...) caráter artístico”<sup>5</sup> (Lusa, 2020).

O ano de 2021 continuou a ser marcado por desafios e adaptações devido à perpetuação da pandemia da Covid-19. Logo no primeiro mês desse ano, o país enfrentou um novo confinamento devido ao crescente número de infeções diárias em Portugal após a retoma das atividades com medidas de segurança como distanciamento social, o uso de máscara e a vacinação. Com a crise que o país enfrentava, o Governo reforçou os apoios aos profissionais de todas as áreas da cultura devido à suspensão de grande parte da sua atividade com o encerramento de salas de espetáculos e cancelamento de eventos culturais. Estes novos apoios destinam-se, “como anteriores linhas de financiamento, a artistas, técnicos e estruturas artísticas, prorrogando medidas de emergência anunciadas em 2020 e adaptando os mecanismos existentes no quadro das várias direcções-gerais do universo da Cultura”<sup>6</sup> (Canelas e Andrade, 2021). Os novos apoios caracterizam-se pelo programa Garantir Cultura, o Plano de Recuperação e Resiliência e o subsídio social extraordinário aos artistas e outros profissionais a título individual.

O ano de 2022 revelou-se um ano de mudanças e de materialização de propostas, nomeadamente a nomeação de Pedro Adão e Silva como ministro da Cultura e a entrada em vigor do Estatuto Profissional da Cultura, sendo que a vida voltou à normalidade a partir de março com o levantamento das restrições relativas à pandemia. Além disso, o género operático começou a ter uma categoria autónoma nos concursos da Direção-Geral das Artes, ainda que, nesse ano, tenham sido apoiadas “(...) menos de metade das entidades admitidas a concurso, 12 em 26, sendo que apenas 3 entidades são da área da ópera”<sup>7</sup> (Duarte, 2022).

As óperas de António Chagas Rosa e de Luís Soldado estrearam em 2022, a 4 de fevereiro e a 30 de novembro, respetivamente. Dado que as medidas de segurança relativas ao

---

<sup>5</sup> <https://www.publico.pt/2020/06/01/culturaipilon/noticia/covid19-profissionais-cultura-artes-promovem-protestos-lisboa-porto-1918884>

<sup>6</sup> <https://www.publico.pt/2021/02/15/culturaipilon/noticia/governo-reforca-apoio-sector-cultura-varias-areas-nao-chega-1950736>

<sup>7</sup> <https://www.publico.pt/2022/10/28/culturaipilon/noticia/dgartes-ja-deliberou-tres-seis-concursos-programa-apoio-sustentado-2025792>

Covid-19 foram levantadas no mês de maio, a estreia d’*O Homem dos Sonhos* foi marcada pelo cumprimento das medidas de contenção ao contágio, como o distanciamento social e o uso obrigatório de máscara pela audiência, enquanto que a ópera de Luís Soldado não teve de experienciar essas medidas.

O período pandémico, mais especificamente o ano de 2021 e o seguinte, serviu para a escrita do libreto e da partitura de *Não Há Machado Que Corte*. Apesar do compositor Luís Soldado ter feito a proposta ao CAC-Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras em 2021 a propósito da sua inauguração, o mesmo refere que terá começado a redigir a partitura musical em abril de 2022 e terá finalizado em Agosto (L. Soldado, comunicação pessoal, 6 fevereiro 2024). No caso do libreto, Rui Zink terá começado a refletir sobre o mesmo no final do ano de 2021 e terá terminado a redação entre o mês de fevereiro e março no ano da estreia (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

Em relação a *O Homem dos Sonhos*, a diretora artística da companhia Ópera do Castelo, Catarina Molder, terá feito a proposta a António Chagas Rosa em 2017 e segundo o mesmo, terá realizado o rascunho nesse mesmo ano, ainda que sem perspectivas de produção teatral (Rosa, 2022). Segundo Catarina Molder, desde esse ano entraram em contacto com várias instituições culturais até que, em 2021, o Teatro São Luiz confirmou a proposta (C. Molder, comunicação pessoal, 1 fevereiro 2024).

## **2.2. A oferta cultural operática no panorama nacional**

A ópera contemporânea é apresentada com grande regularidade, na Área Metropolitana de Lisboa, nomeadamente em algumas instituições culturais, neste caso a Fundação Calouste Gulbenkian, o Teatro Nacional de São Carlos, e também em alguns eventos que promovem este género, como o OperaFest Lisboa. No entanto, as óperas de Luís Soldado e António Chagas Rosa foram estreadas no CAC-Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras e no Teatro São Luiz, respetivamente, sendo essas instituições culturais responsáveis pela promoção e divulgação de espetáculos de géneros variados.

O CAC-Centro de Artes e Criatividades de Torres Vedras tem como propósito a exploração de expressões artísticas relacionadas com o Carnaval, no seu conteúdo e atividade<sup>8</sup>. Conhecendo igualmente os antecedentes e o contexto do espaço, a ópera *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado representa uma figura importante na história de Torres Vedras,

---

<sup>8</sup> <https://cac-tvedras.pt/paginas/enquadramento>

Maria Purificação da Silva, bem como a produção desta no local onde trabalhava, o Matadouro Municipal. Além disso, a utilização de máscaras na ópera por algumas personagens remete para o universo carnavalesco que representa a cidade. Nesta instituição, foram ainda apresentadas outras óperas do compositor Luís Soldado, tais como *O Regresso da Norma* e *Badaladas* no ano de 2022 com a produção da AREPO - Associação de Ópera e Artes Contemporâneas.

Por outro lado, o Teatro de São Luiz é um teatro “aberto à criação artística nacional e internacional, ao pensamento e ao conhecimento”<sup>9</sup>. Além da sua programação cultural incidir sobre espetáculos de teatro, dança e música, a ópera é também um género apresentado nesta instituição. A ópera *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa foi apresentada neste teatro em fevereiro de 2022, sendo essa a única produção operática neste ano.

Devido ao contexto epidemiológico vivido em Portugal no início da terceira década do século XXI provocado pela Covid-19, houve um decréscimo da produção artística nas instituições culturais devido ao encerramento provisório das mesmas. Segundo Letras (2023), as regras de isolamento social, restrições de deslocação e quarentenas surgem como estratégias para evitar a propagação do vírus, no entanto, surgem como graves condicionantes da cultura pré-pandémica (p. 16). Neste sentido, as redes sociais foram um meio para instituições e artistas a fim de divulgarem os espetáculos previstos nas temporadas artísticas. Segundo Quintela e Rodrigues (2020), um dos sinais que se revelou desde o início da pandemia foi a extraordinária capacidade de reinvenção de muitas instituições culturais e agentes artísticos portugueses que, de forma quase imediata, adaptaram conteúdos e formatos, organizaram campanhas (...) transformando os arquivos em conteúdos reproduzíveis. Assim como novos e variados projetos se apresentaram em múltiplas plataformas digitais, sob o lema #fiqueemcasa (p. 16).

Neste sentido, as plataformas digitais e as redes sociais foram meios de oferta e transmissão de manifestações artísticas que não só auxiliaram a “combater o isolamento e elevar o ânimo e a moral” (Letras 2023, 17), mas também representaram “novas formas de engajamento, de organização estrutural e económica para enfrentar a crise e as medidas tomadas para controlar a pandemia” (ibidem, 17). Através de *livestreaming* e transmissões em direto nas redes sociais como Facebook, Instagram, Twitter e Youtube, os músicos procuraram divulgar as suas obras gratuitamente anteriormente “gravados em formato vídeo e realizaram outros, nas suas casas ou nos teatros vazios” (Borges ..., 34). Consequentemente, os conteúdos digitais providenciados tanto por instituições culturais como por artistas, proporcionaram uma

---

<sup>9</sup> <https://www.teatrosaoluiz.pt/missao/>

maior proximidade entre os artistas e o público ao criar novas estratégias de entretenimento, ainda que de forma individual (Araújo e Cipiniuk 2020, 203).

Entre as instituições que disponibilizaram conteúdos digitais, nomeadamente espetáculos de cariz operático, encontram-se o Teatro Nacional de São Carlos, a Fundação Calouste Gulbenkian e o Centro Cultural de Belém. Além disso, foram ainda apresentadas óperas portuguesas contemporâneas em festivais dedicados à ópera e à música contemporânea como o OperaFest Lisboa, o Festival de Ópera de Óbidos, o Festival ao Largo, o Festival de Sintra.

O Teatro Nacional São Carlos promove uma temporada lírica caracterizada por um repertório maioritariamente estrangeiro, com algumas representações operáticas portuguesas do séc. XX e algumas estreias absolutas. Segundo Marques (2022), desde 2008 até 2019, o teatro apresenta uma média de nove óperas por temporada, sendo destas uma média de uma ópera portuguesa por temporada (p. 55). Nesse período, é possível verificar um aumento na produção de óperas portuguesas em relação ao período 2001-2007, nomeadamente de 7,1% para 16,2%, que se refletem em encomendas por parte do teatro, mas que mostram apenas ser realizadas uma única vez sem récitas de repetição (*ibidem*, 55-56). Neste período, são estreadas 13 óperas de compositores do séc. XXI, porém algumas dessas não foram apresentadas na sala principal devido à sua curta duração, por isso ao nível da produção e da encenação, não houve necessidade de tantos recursos e complexidade (*ibidem*, 56).

Em 2019, a propósito da nomeação de Elisabete Matos para o cargo de direção artística pelo Ministério da Cultura, a cantora possuía a intenção de “devolver ao Teatro Nacional de São Carlos ‘o brilho internacional’ que a instituição já teve na sua história” e “ajudar a ultrapassar os problemas que o TNSC tem vivido nos últimos tempos”.

A temporada lírica 2022/2023 do São Carlos caracterizou-se pela estreia absoluta da ópera *Rouxinol* de Sérgio Azevedo em janeiro de 2023, com récita de repetição em maio do mesmo ano. Além disso, foi representada a ópera *Blimunda* de Azio Corghi, com libreto de José Saramago, também com 3 récitas no contexto do centenário do nascimento de José Saramago, sendo que a mesma havia sido estreada em 1990. Entre 2019 e 2022, foram apresentadas apenas mais duas óperas absolutas, sendo essas a *Canção do Bandido* de Nuno Côrte-Real em 2019 e *A Flauta Mágica Vista da Lua* de Mário João Alves em 2021, sendo esta última uma transmissão online.

Apesar do Teatro Nacional de São Carlos se assinalar como único teatro de ópera em Portugal, existem outras instituições e espaços culturais que possuem uma programação cultural do género operático. A Fundação Calouste Gulbenkian promove a “qualificação do panorama musical nacional, tendo como referência elevados padrões internacionais” através de uma temporada lírica diversificada destacando-se as transmissões em direto do Metropolitan Opera e a apresentação de uma ou duas produções operáticas, sendo que possui um maior destaque nas temporadas sinfónica e coral. Entre 2019 e 2022, foi apresentado na FCG a ópera absoluta portuguesa *O Tempo (Somos Nós)*, resultante do projeto *Ópera na Prisão – Traction* da parceria com a Irish National Opera e o Grand Teatro El Liceu e organizado pela SAMP – Sociedade Artística Musical de Pousos e a FCG. Este projeto foi desenvolvido por artistas profissionais, reclusos, familiares destes últimos, guardas e técnicos do Estabelecimento Prisional de Leiria e consistiu na cocriação de uma ópera utilizando tecnologia de realidade virtual aumentada. Outra ópera original foi *Don Giovanni ou O Dissoluto* absolvido com texto de José Saramago e música de Mozart.

O Centro Cultural de Belém é também outra instituição que aposta na programação operática contemporânea. Entre 2020 e 2022, entre as representações de ópera contemporânea internacionais, destaca-se a estreia absoluta *Paraíso* de Nuno da Rocha em 2022.

Neste período, foram igualmente criados alguns festivais dedicados à ópera contemporânea onde existe uma maior atenção à ópera portuguesa do séc. XXI. O OperaFest Lisboa, criado em 2020 pela cantora soprano e diretora artística da companhia Ópera do Castelo Catarina Molder, tem como objetivo “proporcionar ‘a emoção de ópera para todos’” e dinamizar o género operático, pois “sempre [sentiu] que o mundo da ópera estava fechado em si próprio e o nosso país é um dos países com menos produção de ópera” (Público, 2021). Este festival caracteriza-se pelo cruzamento entre a tradição e a vanguarda, abrangendo ópera contemporânea portuguesa, tendo sido apresentada a estreia absoluta *Prazer* de Ana Seara nesse mesmo ano. A soprano pretendeu aumentar a oferta de ópera, tanto nas representações deste género como criar oportunidades nesta área através das Maratonas *Ópera XXI*, concursos de ópera contemporânea que tem como finalidade estreitar sete criações de jovens compositores portugueses. Entre 2020 e 2022, o OperaFest Lisboa apresentou as óperas portuguesas contemporâneas *Prazer* (2020) e *Até Que a Morte nos Separe* (2021) de Ana Seara; *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa e *Minotauro* (2022) de João Ricardo.

O Millenium Festival ao Largo, criado em 2008, promove igualmente a ópera apresentando espetáculos ao ar livre no largo onde se encontra localizado o Teatro Nacional de

São Carlos. Outros festivais que apresentam produções de espetáculos operáticos são o Festival de Ópera de Óbidos, criado em 2004; e o Festival de Sintra, criado em 1957. Porém, estes festivais apostam na representação de óperas do repertório clássico e romântico e não parece haver registos de ópera portuguesa contemporânea entre 2020 e 2022.

Existiram igualmente algumas produções de ópera contemporânea portuguesas apresentadas noutros contextos. Em agosto de 2019, o festival Artes e Rua em Évora deu palco à representação da ópera *Geraldo & Samira* de Amílcar Vasques-Dias e libreto de Helena da Nóbrega que aborda a conquista portuguesa da cidade eborense no séc. XII. Já no final do mesmo ano, foi apresentada *A Dama e o Unicórnio* de António de Sousa Dias e Maria Teresa Horta, uma cantata profana para voz e eletrónica em forma de ópera. Em março, foi apresentada a ópera multimédia *Itinerário do Sal* pela Miso Music Portugal no Teatro Helena Sá e Costa no Porto. Em abril e maio, foi apresentada em Viana do Castelo e Vila Real, a ópera do quarteto contratempus *As Sete Mulheres de Jeremias Epicentro* de Jorge Prendas.

No que toca à ópera portuguesa contemporânea, como pudemos evidenciar, é um repertório apresentado pontualmente em alguns eventos e festivais, assim como em algumas instituições culturais em Portugal. A natureza intertextual da ópera contemporânea, presente nas suas várias componentes, pode revelar um dos principais motivos do público não explorar este repertório. Sobre este assunto, o compositor Luís Soldado argumentou que aos poucos “estamos a perceber que a ópera não tem que ser a ópera do São Carlos. Não tem a ver com rituais, com códigos inacessíveis. A maior parte das pessoas (...) não percebe que pode ir à ópera de t-shirt e calções, por um lado não há problema nenhum e não é preciso saber o cânone operático todo para conseguir apreciar este espetáculo, portanto qualquer pessoa que tenha interesse (...) pode vir ver e tem boas hipóteses de apreciar o espetáculo” (L. Soldado, comunicação pessoal, 6 fevereiro 2024).

Nesse sentido, a falta de conhecimento do público em relação ao repertório operático, bem como os rituais e códigos presentes no inconsciente coletivo associados a esta manifestação artística, revelam algumas das condicionantes na exploração deste género musico-teatral.



### **III - Ópera *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado**

A ópera de câmara *Não Há Machado Que Corte* foi estreada a 30 de setembro de 2022 no CAC-Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras, antigo Matadouro Municipal e com récitas nos dias 1, 7, 8 e 9 de outubro. Teve também récitas na Ericeira, na Casa da Cultura Jaime Lobo e Silva no dia 23 de outubro, e na Ericeira, no Auditório Municipal Beatriz Costa no dia 28 do mesmo mês<sup>10</sup>. Tem composição de Luís Soldado, libreto de Rui Zink, encenação e Linda Valadas, cenografia e figurinação de Sérgio Loureiro, animação e design gráfico de Maria Pinheiro e iluminação de Luís Ferreira, interpretação de Susana Teixeira, Célia Teixeira e Christian Luján, produção da AREPO - Associação de Ópera e Artes Contemporâneas.

O presente capítulo visa apresentar e refletir sobre as várias dimensões da ópera de câmara *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado, nomeadamente o libreto, a partitura musical, a encenação, a cenografia e os figurinos com o auxílio de excertos de entrevistas aos intervenientes correspondentes a cada enfoque, de modo a aprofundar a leitura desta manifestação artística. Dado que esta ópera é baseada na entrevista a Maria Purificação da Silva, conhecida também como Maria Cachucha, pretendi analisar aspetos do papel da mulher no regime salazarista, assim como alguns periódicos femininos e, nomeadamente, a Revista Eva, a fim de comparar e refletir sobre o contexto histórico e o caso da entrevistada, assim como o da ópera em análise. Para finalizar, efetuei uma análise músico-dramatúrgica da ópera.

#### **3.1. Introdução do percurso do compositor e do libretista e a colaboração entre ambos**

Uma vez que esta ópera é realizada numa colaboração entre Luís Soldado e Rui Zink, irei reservar este subcapítulo para efetuar uma apresentação de ambos e realizar um apontamento sobre as colaborações que têm vindo a fazer até ao momento presente.

Luís Pedro Henrique Mendes Soldado é investigador integrado no CESEM - Centro de Sociologia e Estética Musical na Universidade Nova de Lisboa, onde se propõe a desenvolver projetos relacionados com o estudo e composição de ópera contemporânea e as suas novas formas de comunicação. Terminou o doutoramento em Composição pela Royal College of Music em 2012 como bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia e atualmente, é

---

<sup>10</sup> <https://arepo.pt/2022/09/30/elementor-9908/>

professor de mestrado em Artes Cénicas na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. É cofundador e codiretor artístico da AREPO - Companhia de Ópera e Artes Contemporâneas, companhia esta que produziu a ópera em estudo nesta investigação.

É de salientar que a sua composição musical é mais direcionada para a vertente operática, sendo que a grande maioria caracteriza-se pela colaboração com Rui Zink, que será desenvolvida no subcapítulo sobre a relação artística entre ambos. No entanto, realizou outros projetos, como a composição da banda sonora do filme mudo *Os Lobos* de Rino Lupo em 2011 estreada no Barbican Centre em Londres; a ópera de câmara *O Corvo* de Edgar Allan Poe em 2015 e a ópera de câmara *Tabacaria* de Álvaro de Campos em 2017. A sua música tem sido executada por inúmeras orquestras e grupos, entre eles o Grupo de Música Contemporânea de Lisboa, London Contemporary Chamber Orchestra, Nederlands Blazers Ensemble, Orquestra Clássica do Sul, RCM Sinfonietta, Orquestra Gulbenkian e Composers Ensemble.

Rui Barreira Zink é escritor e professor no Departamento de Estudos Portugueses na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Enquanto escritor, escreveu monografias de variados géneros, como livros de contos, ensaios, crónicas, novelas gráficas e literatura para criança, tendo publicado o seu primeiro romance em 1987, intitulado *Hotel Lusitano*.

Rui Zink é conhecido pela sua carreira literária, tendo escrito mais de trinta livros e alguns deles premiados, como o caso do romance *Dádiva Divina* em 2005 que recebeu o Prémio do Pen Club, o romance *Destino Turístico* com o Prémio Ciranda em 2009 e, em 2017, o Prémio Utopiales para o melhor romance estrangeiro com a edição francesa de *A Instalação do medo*.

A sua ilimitação formal ultrapassa as obras literárias, pois já redigiu libretos de ópera e guiões teatrais e colabora regularmente com compositores na conceção de manifestações artísticas desses géneros. *Anjinhos* foi a primeira peça que escreveu, em 1998. Por conseguinte, em 2002, escreveu o seu primeiro libreto de ópera intitulado *Os Fugitivos* de José Eduardo Rocha estreada no Teatro da Trindade. Colaborou com Carlos Curto em produções com o CITAC *SubVersões* em Coimbra, *Odionildeizelâve* com o Teatro do Mar, *Onde Fica Auschwitz* com o TAS de 2004 a 2006; em *Pandora Boxe* (2014) no TAS em Coimbra, *Fuga* (2017) no TAS em Setúbal. Colaborou igualmente com João Branco em 2010 com a *Última Ceia* em

Cabo Verde e *Quotidiano* em 2015; com Jorge Listopad em *Instalação do Medo* no Teatro São Luiz em 2015; e Clara Weyde com *Der Installation der Angst* no Theater Bonn em 2019.

O compositor Luís Soldado e o libretista e autor Rui Zink já cooperam desde 2006 aquando da criação da mini-ópera *Gelo* para o Concurso Nacional Ópera em Criação no Teatro São Luiz. De seguida, viriam muitas mais criações como a mini-ópera *Alfa* no Teatro São Luiz em 2009; a ópera de câmara *Suite Hotel* na Royal College of Music em 2011; *Serei eu fugindo*, uma ópera de comboio em 2014; cinco “Twitter” óperas: *O Ditador*, *TV mágica*, *Esposo infernal*, *Infidelidade*, *O Egoencenador*, para o programa da RTP2 Superdiva em 2017; *É possível resistir*, uma *community street opera* em Torres Vedras em 2019; *O Regresso da Norma*, uma vídeo-ópera em 2021; e a ópera de câmara *Não Há Machado Que Corte* em 2022, sendo esta última a terceira ópera que Rui Zink realiza com a AREPO – Companhia de Ópera e Artes Contemporâneas.

A proposta foi feita pelo compositor Luís Soldado, sendo que o mesmo tem residência em Torres Vedras e, até à data, o libretista confessa que desconhecia a história de Maria Cachucha e que foi o próprio compositor que o informou sobre a reportagem à mesma. Zink terá começado a pensar no libreto logo após o convite e terá terminado no primeiro trimestre de 2022:

(...) Eu terei começado a pensar no libreto em final de 2021, depois andei uns meses à volta, porque, para mim, o difícil não é o escrever, é o pensar antes no que é que eu vou escrever, como é que vou dizer e depois terei feito aquilo num par de meses, digamos fevereiro/março até encontrar uma forma que nos satisfazia (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

Em relação à colaboração com o compositor Luís Soldado, este comenta sobre o papel do libretista e a sua relação com o compositor na ópera e a função da música neste género musical:

Na ópera, a música é fundamental. Uma ópera pode ser fantástica com um mau libreto. Por muito bom que o libreto seja, a ópera fica uma porcaria se a música e os intérpretes não forem excelentes. Portanto, o problema aqui da reescrita com o Luís Soldado e a ópera da Maria Cachucha é o mesmo: é ao mesmo tempo um problema técnico de ter que servir a música, portanto eu estou ali a escrever em função da música, ora numa ópera tenho que tentar ser mais silábico, sílabas tónicas (capaz, rapaz, etc.). Tenho que pensar já na música, ou seja, eu estou a trabalhar como servo do compositor. Portanto, eu com o tempo, já me habituei a perceber para onde é que o Luís pode ir ou consegue ir, mas eu nunca me melindro, nem zango quando diz que isto não funciona ou quando me pede mais quatro versos, ou ‘olha isto está grande, tens de cortar’. Muitas vezes são problemas técnicos que tem a ver com o tempo que ele tem para escrever música (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

Ao mencionar a ópera *Não Há Machado Que Corte* na sua carreira como libretista, Rui Zink descreve-a como um momento feliz, que se caracteriza como um “encontro feliz com soluções felizes, tanto musicais como de libreto” (ibidem). Este expõe sobre a tomada de decisões com o compositor e expressa o seu contentamento em relação à composição musical de Luís Soldado:

O Luís (...) encontrou este meu guião, que é sempre o princípio, ele também estava num momento feliz, e encontrou soluções muito felizes, até musicais. Portanto, conseguiu nesse momento da infância da Maria Cachucha torná-lo um momento comovente, de choro, de menino da lágrima, que depois volta acima. E, portanto, eu e o Luís, um está feliz e outro não, às vezes as circunstâncias falham, mas aqui houve essa felicidade, a nível dos dois. Depois, houve felicidade a nível dos músicos, muito bem encontrados, e houve uma grande felicidade das circunstâncias a nível dos intérpretes. Nós negociamos muito bem o resultado porque nos conhecemos e conhecemos as circunstâncias e, portanto, partimos todos sabendo que vamos ter que cozinhar (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

### **3.2. Maria Cachucha, uma figura de Torres Vedras**

#### **3.2.1. “Uma reportagem sensacional!... Maria Cachucha” (1942)**

A entrevista a Maria Purificação da Silva, na qual Luís Soldado, Linda Valadas e Rui Zink se baseiam para iniciar o projeto, conhecida também por Maria Cachucha, foi realizada em 1942 e encontra-se inserida na revista *Eva*, um periódico feminino criado na época do Estado Novo. Dado que esta fonte é adaptada na ópera de câmara *Não Há Machado Que Corte* de Luís Soldado em 2022, neste subcapítulo irei explorar a entrevista com detalhe, referindo aspetos tanto sobre a entrevistada, como sobre a perspetiva do jornalista que redigiu esta mesma.

No começo da reportagem, podemos ler alguma informação sobre a descrição física de Maria Cachucha (“Forte como um touro, bigode, cigarro nos lábios, lenço amarrado à cabeça e vestida de mulher [...]”[Freitas e Homem de Cristo, p. 1]). Ao longo da mesma, os jornalistas descrevem o trabalho que executava no matadouro (“[...] e lá, durante algum tempo, vimo-lo no seu elemento, esfolando, agarrando as ferramentas com as suas mãos fortes, serrando as rezes, beata fumegante ao canto dos lábios...”[ibidem]) e, após a demonstração da matança, questionam-na sobre a sua vida. Maria Cachucha afirma que fazia “vida...livre... de rapaz” desde os doze anos e que apreciava o convívio com homens, dado que tinha bons amigos e realizavam “boas pândegas” em conjunto (ibidem). Contrariamente, a sua relação com mulheres não era a melhor, pois não se identificava com elas (“As mulheres são quasi todas

umas lambisgóias [ibidem]) por não se sentir compreendida nem acolhida, sendo isso notório quando refere a relação com a sua irmã (“[...] Com a minha irmã é que estou zangada, não nos falamos. Ela não compreende a minha vida.... É mulher e basta!...” [ibidem]). Fizeram outras perguntas sobre a sua vida, se fazia “trabalho de mulher”, se sempre trabalhou no Matadouro em Torres Vedras, se a sua maneira de viver já lhe tinha dado algum desgosto, se era casada e se tinha filhos e Maria Cachucha parecia responder com a maior naturalidade, enquanto bebia um café e um bagaço e enrolava um cigarro.

É interessante notar que, ao longo do artigo, existe alguma confusão por parte dos redatores pois, apesar de mencionarem a sua alcunha, usam o pronome masculino algumas vezes. No último parágrafo da reportagem, os jornalistas desabafam que

Qualquer coisa nos choca, sem sabermos o quê. Estivemos com uma mulher, mas com uma mulher estranha. Temos vontade de fugir... de ver uma mulher qualquer, sem bigode, sem aquele palavreado masculino, sem aquela voz, uma mulher que não seja magarefe, que não «mate», que não esfole, que não viva como um homem, enfim, uma mulher... feminina... Já no automóvel, a caminho de Lisboa, pensámos: Ainda bem que nem todas as mulheres são Marias Cachuchas... era o fim do mundo!... (Freitas e Homem de Cristo, Uma reportagem sensacional!... Maria Cachucha. Revista Eva Magazine da Mulher e do Lar, nº 846, julho de 1942, p. 2).

Através desta reportagem, conseguimos ter uma perceção daquilo que consideravam em relação ao estilo de vida de Maria Purificação da Silva. Por ser viúva, Maria Cachucha teve que arranjar forma de sustentar tanto a si própria, quanto ao seu filho que não havendo informações sobre o mesmo, poderia estar a estudar em Lisboa. Quanto ao seu trabalho, a mesma responde que tinha igualmente trabalhado na Nazaré e em Leiria e comenta que, na primeira, “foi só para lhes mostrar que fazia aquilo tão bem quanto eles [pois] não [a] julgavam capaz (...)» e acrescenta que “foi um gozo!” (ibidem).

Através dos seus testemunhos, é perceptível que Maria Cachucha pretendia mostrar com a maior naturalidade que conseguia fazer o mesmo trabalho que os homens faziam, pelo menos naquilo que era a sua área de trabalho. Em relação a trabalhos considerados socialmente como femininos, responde que “[arranja] a sua casa, [faz] a [sua] comida”, e acrescenta, com ironia, que não faz costura por ter “as mãos finas demais para isso” (ibidem). Ou seja, Maria Cachucha não correspondia ao estereótipo da dona de casa, pois, como foi referido anteriormente, na falta de pai ou de marido, a mulher assume tanto a vida laboral quanto a doméstica.

A propósito da sua maneira de viver, responde que já havia lhe causado um dissabor “uma vez em Viseu, [pois] julgaram que [ela] era um homem vestido de mulher [e] tomaram- [lhe] por um passador de moeda falsa que tinha vindo a Viseu” (ibidem), mas que depois gracejou com a situação. Através deste episódio, é perceptível que Maria Cachucha vivia confortável com a sua maneira de ser apesar de algumas pessoas não a terem compreendido.

### **3.2.2. O papel da mulher no Estado Novo nas décadas de 1930 e 1940**

No ano em que foi realizada a entrevista a Maria Cachucha, Portugal estava sob o regime ditatorial do Estado Novo desde o início da década de 1930. Como é constatado na entrevista e referido anteriormente no subcapítulo sobre a mesma, o caso de Maria Purificação da Silva era considerado insólito, visto que o papel da mulher portuguesa nessa época era socialmente circunscrito à vida doméstica e à maternidade. Neste subcapítulo, irei observar sobre o papel da mulher no Estado Novo, mais especificamente nas décadas de 1930 e 1940, a fim de contextualizar historicamente a entrevista a Maria Purificação da Silva, com o intuito de compreender as dicotomias entre as normas sociais e políticas que definiam o papel da mulher e o caso de Maria Cachucha.

Em 1932, aquando da nomeação de António de Oliveira Salazar para a Presidência do Ministério pelo Presidente da República Óscar Fragoso Carmona, avizinhava-se um novo capítulo político no território português. Segundo Pimentel (2015), Salazar argumentou em uma entrevista sobre a posição da mulher no novo regime, sendo essas “a aparente igualdade de valor na diversidade de funções, a distinção entre a mulher solteira e a mulher casada, e a divisão de espaços – público e privado – entre homens e mulheres”, a defesa da ideia da família tradicional em que a mulher devia retornar ao lar, ‘através da valorização do ‘belo’ papel de mãe e de esposa, na qual destacava a ‘função social’ no seio da família, sendo que no mercado de trabalho, concorria com o sexo oposto’ (pp. 210-211).

Nesta época, a mulher desempenhava, portanto, o papel de esposa e de gestora do lar, dado que o marido era considerado o chefe de família e o que trabalhava; e de mãe, pois a maternidade era a característica que a diferenciava do masculino e, por isso, o seu destino era ser mãe. A autora Tânia Gomes (2011), na sua dissertação de mestrado intitulada *Uma revista feminina em tempo de Guerra: o caso de “Eva”*, afirma que esta separação de papéis de género tornou-se mais vincada no decorrer do século XIX e “os principais argumentos [se apoiam] no discurso da medicina [que encara] a mulher como determinada pelo sexo e caracterizada, em

termos físicos e morais, pela fragilidade e sensibilidade, condicionada a um destino biológico e social evidente, isto é, a maternidade” (pp. 39-40). O regime salazarista definiu assim papéis de género bastante distintos baseados nos estereótipos associados a cada um, por isso o trabalho da mulher era cuidar do lar e da família, enquanto que o homem trabalhava e fornecia rendimentos para a sua família.

Segundo a autora Irene Pimentel (2015), Salazar valorizava, portanto, o papel de mãe e de esposa e defendia que o sexo feminino possuía uma “superioridade” (p.211) devido à sua função natural, ou seja, a biológica. Porém, factualmente, segundo o Código Civil, “a figura feminina era inferior à figura masculina na ordem hierárquica, pois o segundo era o chefe da família” (*ibidem*, 211). Nesse sentido, a autora acrescenta que “o sustento devia vir do homem e nunca do ‘trabalho da mulher casada e geralmente até (...) da mulher solteira’, pois se a mulher se encontrasse no mercado de trabalho, poria em risco o ‘desaparecimento da ‘vida em comum’, o [sofrimento] da obra educativa das crianças, a diminuição do número [das últimas]; e com o mau ou impossível funcionamento da economia doméstica, no arranjo da casa, no preparo da alimentação e do vestuário, [verificar-se-ia] uma perda importante, não compensada pelo salário que recebessem” (*ibidem*, 212).

Na Constituição de 1933, encontravam-se escritas as leis que regulavam os direitos sociais e políticos das mulheres, bem como a sua situação nas esferas doméstica, laboral e social vigentes no regime salazarista. Segundo Pimentel (2015), o texto fundador do Estado Novo definia o papel do Estado relativamente à instituição familiar, bem como o desta última ao novo regime salazarista (p. 214). Assim, o seio familiar possuía três deveres. Primeiramente, “o casamento e os filhos legítimos, [em segundo lugar] a igualdade de direito e deveres dos dois cônjuges quanto ao sustento e educação dos filhos legítimos e no registo do casamento e do nascimento dos filhos” (art.º 13.º) e, por último, os seus direitos seriam atribuições estatais, a fim de “favorecer a constituição de lares independentes, proteger a maternidade, regulamentar os impostos consoante os encargos legítimos da família, promover a adoção do salário familiar, facilitar os pais o direito e dever de instruir e educar os filhos e cooperar com eles por meio de estabelecimentos oficiais de ensino e particulares” (art.º 14.º), segundo o Código de Seabra de 1867 (*ibidem*, 214).

Através destas condições, é possível perceber a ausência de liberdade e autonomia em relação à mulher nesta época, pois tinham que obedecer ao marido, não podiam sair de casa sem pedir a sua autorização e não possuíam independência financeira.

Segundo a autora Irene Pimentel (2015), a situação das mulheres no seio da família e da sociedade continuavam a ser reguladas, na sua maioria, pelo Código Civil de Seabra de 1867 e pelo Código Penal do século XIX, mesmo após o expurgo das Leis da Família introduzidas pela I República e as normas que esta tinha removido para instituir na lei a igualdade no núcleo conjugal (p. 215)<sup>11</sup>. Em síntese, o marido possuía a função de se defender a si e à sua família, enquanto que a mulher era subjugada ao “governo doméstico e a assistência moral tendente a fortalecer e aperfeiçoar a unidade familiar” (*ibidem*, 215).

Como tal, é possível compreender a razão pela qual o caso de Maria Purificação da Silva era considerado uma grande exceção nessa época. Além da sua identidade de género que não foi compreendida por ser diferente da norma, como pudemos assimilar, o seu estilo de vida e o seu trabalho eram considerados masculinos. O trabalho que desempenhava no matadouro não era considerado adequado para uma mulher por ser algo que exigia força física, mas também moral. Além disso, o trabalho doméstico que exercia era o básico, mas não a definia como uma dona de casa, visto que equilibrava a sua vida laboral, doméstica e pessoal, ao contrário do papel definido para a mulher estadonovista. As profissões que as mulheres podiam realizar eram reguladas pelas características que lhes eram associadas e pelas funções que já exerciam no seio doméstico, como coser, limpar ou arrumar e/ou ensinar e só poderiam trabalhar numa área diferente em situações bastantes excecionais.

Apesar de o trabalho feminino fora do ambiente doméstico fosse uma preocupação para Salazar, foi criado o Estatuto do Trabalho Nacional (ETN) que estipulou leis laborais que definiam “o trabalho das mulheres e menores fora do domicílio”, sendo essas reguladas por “disposições especiais conforme as exigências da moral, da defesa física, da maternidade, da vida doméstica, da educação e do bem social”<sup>12</sup>. Posto isso, todas as mulheres foram proibidas de executar um trabalho incompatível com a natureza, a moral e a debilidade física femininas e eram impedidas de trabalhar em certos setores e profissões e, aquelas que trabalhavam, eram sujeitas a algumas restrições (Pimentel 2001, 40). A figura feminina era igualmente maioritária no trabalho industrial intensivo, não qualificado e precário, nos setores profissionais não

---

<sup>11</sup> Em relação ao Código de Seabra, a autora explica que o Estado Novo manteve a obrigatoriedade de a mulher casada residir no domicílio do marido (art.º 49.º), o qual podia dispor livremente dos bens imobiliários da família (art.º 1149.º); a mulher deveria continuar a prestar obediência ao marido (art.º 1185.º), acompanhá-lo para todo o lado, exceto para o estrangeiro (art.º 1186.º). Por outro lado, não podia hipotecar, adquirir e alienar bens ou contrair obrigações sem a autorização do mesmo (art.º 1154.º, 1190.º e 1193.º), publicar escritos (art.º 1187) e apresentar-se em juízo (art.º 1192.º).

<sup>12</sup> Art. 31.º do Decreto-Lei n.º 23 048, de 23 de Setembro de 1933 in Pimentel 2001, 39.

especializados e indiferenciados, nos serviços domésticos e de limpeza, pois em 1940, as mulheres constituíam 63,7% dos postos de trabalho de caráter “auxiliar” (*ibidem*). Outros trabalhos que também contaram com a presença feminina foram a educação, como professor primário, e a assistência, onde as percentagens atingiam 69,2% e 54,1%, respetivamente (*ibidem*, p.53). Segundo a autora Tânia Gomes (2011), as mulheres que desempenhavam as tarefas laborais acima referidas seriam de estrato social mais popular, nomeadamente operárias, lavadeiras, vendedoras e serviçais e, excecionalmente, em casos onde a “mulher se liberta do estereótipo da dona de casa e, na falta do seu pai ou marido, assume a responsabilidade da casa, dos negócios e, inclusive, da profissão do antigo chefe de família” (p.49). Segundo Pimentel (2001), só em 1967 é que o Código Civil considerou que a mulher já não necessitava “do consentimento do marido para exercer profissões liberais ou funções públicas, nem para publicar ou fazer representar as suas obras ou dispor de propriedade intelectual” (art. 1676.º), nem, ainda, ter atividades lucrativas (p.42).

Neste sentido, é possível compreender o tipo de questões que os jornalistas fizeram a Maria Purificação da Silva, tanto sobre a sua vida pessoal como profissional. Perguntas sobre a sua “vida... livre... de rapaz”, o seu casamento, se é mãe, os seus hábitos e sobre “trabalho de mulheres”, são reflexo dos princípios do regime em relação à mulher aos quais Maria Cachucha não correspondia. Além disso, a sua aparência física também suscitou algum espanto por não refletir os estereótipos associados à feminilidade, visto que era descrita como “forte como um touro, bigode, cigarro nos lábios, lenço amarrado à cabeça e vestida de mulher”.

Nesse sentido, na educação, essa premissa encontra-se igualmente patente n’O Livro da Primeira Classe, em que as ilustrações que acompanham o texto demonstram o que deveria ser o papel da futura mulher, neste caso o trabalho doméstico e a maternidade e do futuro homem, tarefas laborais, além do ensino dos valores da lição de Salazar “Deus, Pátria, Família”. Os ensinamentos também eram transmitidos de forma a que a menina percecionasse a mãe como inspiração e modelo, no sentido em que existia um “conjunto de obras formativas com o intuito de ensinar a jovem, e futura mulher, que ambiciona contrair matrimónio e constituir família” (*ibidem*, 45). Consequentemente, foram criadas a Mocidade Portuguesa e a Obra das Mães para a Educação Nacional, com o objetivo de “estimular o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do caráter e a devoção à Pátria, no sentimento da ordem, no gosto da disciplina e no culto do dever militar” (*ibidem*, 43).

Segundo a autora Irene Vaquinhas (...), a mulher rural “trabalhava na horta, no campo, nas pastagens (...) nas sementeiras ou nas mondas do arroz; roçava mato, apanhava feijão, descamisava o milho [e] cuidava dos animais” e, “quando chegava a casa, a labuta continuava... fazia o lume e ia à água, lavava roupa, preparava a ceia e, à luz da candeia (...), tecia o linho ou cosia a roupa (p. 94). A autora acrescenta ainda que “o trabalho da mulher rural era geralmente entendido como (...) complementado pelo do homem, marido ou pai (ibidem, 94).

Através da entrevista realizada à mesma, percebemos a singularidade das perguntas e comentários dos jornalistas devido à situação se passar fora da capital (“Seria possível que uma mulher fosse magarefe num matadouro em Portugal? Seria verdade que tivesse bigodes como um homem, fizesse uma vida de rapaz nos cafés, e que tudo isto se passasse em Torres Vedras, na província? (...) Aguçava-nos ainda a curiosidade, o facto de em Portugal o jornalismo ser pouco fértil em incidentes deste género.”). Porém, a vida e as circunstâncias no campo são muito diferentes das da capital.

Sobre esta questão, a autora Irene Vaquinhas (...) argumenta que “sobre as mulheres do campo (...) ainda muito pouco se sabe, sendo a rural ‘a desconhecida das desconhecidas’ do conhecimento histórico”, pois “deixaram-nos poucos testemunhos das suas vidas e as informações disponíveis são, de um modo geral, dispersas, fragmentadas, em segunda mão, recriadas ou mediatizadas por outros” (p. 95). É interessante esta questão, pois no caso de Maria Cachucha, a informação que se encontra é escassa, concentrando-se sobretudo na referida entrevista.

A ópera de Luís Soldado parece remeter tanto para a identidade de género de Maria Purificação da Silva e também à questão do papel da mulher. O espetáculo narra a entrevista realizada a Maria Cachucha, bem como os momentos antecedentes e posteriores à mesma, contando com quatro personagens: Maria Cachucha, o jornalista, a estagiária e o médico. Encontramos na ópera alguns dados inseridos na entrevista à mesma que podemos associar à ideologia dominante em Portugal em meados do século XX em relação ao papel da mulher, tais como as perguntas realizadas a Maria Cachucha na cena sétima em que os personagens questionam que características tipificam cada papel de género (“O que faz duma mulher, uma mulher”; “O que faz um homem ser homem” [Zink, 2022, p. 11]).

Porém, grande parte das informações remetem para a tentativa de compreensão dos jornalistas a propósito da sua identidade de género, principalmente nas cenas sexta e oitava em que procedem a algumas perguntas sobre o seu estilo de vida (“(...) Filhos tem? É pai ou é mãe?”; “E não a incomoda que a confundam com um homem?”). Além disso, o tema da ópera gira em volta da descoberta do sexo de Maria Cachucha, dado que se vestia como uma mulher e possuía uma aparência física considerada masculina, e isso é patente na última cena em que o jornalista e a médica procedem à autópsia do corpo da personagem para “enfim saber se Maria Cachucha era homem ou mulher”. Ambos os temas eram considerados incomuns no contexto histórico que a ópera apresenta, porém esta manifestação artística pretende resignificar o registo depreciativo da entrevista, assim como a estereotipização dos papéis de género.

### **3.2.3. A imprensa periódica destinada ao público feminino e o caso da Revista *Eva***

Dado que a entrevista a Maria Cachucha encontra-se em uma revista feminina, neste subcapítulo irei averiguar as funções e objetivos dos periódicos femininos criados no Estado Novo e compreender a razão desta entrevista se enquadrar numa revista para o público feminino.

Algumas revistas femininas criadas no Estado Novo tinham como objetivo a autoformação das mulheres através da transmissão de princípios, valores e modelos de comportamento “influenciando e difundindo modelos sociais adequados [à] época” (Guimarães, 71). Visavam igualmente “[instruí-las] para a vida no lar e para a melhor maneira, cada vez mais científica, de educarem os filhos”, assim como a instrução para aprenderem a se embelezar e a divulgação de algumas páginas literárias, muitas vezes, de carácter moralista (Gomes 2011, 1).

Como foi referido no subcapítulo anterior, a mulher desempenhava papéis de esposa obediente e de mãe, assim como cuidadora e gestora do lar. No entanto, foram criadas revistas femininas associadas a jornais que também transmitiam informações e ensinamentos às mulheres em relação com as funções que desempenhavam na família e no lar.

O conteúdo dos periódicos femininos, estudados por Maria Alice Guimarães (2004) no artigo “Saberes, Modas & Pó de Arroz: Modas & Bordados. Vida feminina (1933-1955)”, tal como toda a imprensa, foi sujeita a censura prévia a partir de 1933 “com o intuito de silenciar todas as correntes de opinião contrárias ao regime” (p. 75), dado que este meio de comunicação

constituía um “processo de valorização cultural que [sofreu] influências da ideologia dominante e das conjunturas político-económicas das sociedades em que se [enquadravam]” (*ibidem*, 71).

O facto de não existir muitos periódicos femininos com conteúdo literário parece corresponder às intenções do regime, a fim de não permitir o pensamento crítico e ativo e de não questionar o papel associado a cada género.

Segundo a autora Maria Alice Guimarães (2012), estes periódicos propunham-se auxiliar a mulher na ‘nobre tarefa’ do embelezamento do lar, dos filhos e de si própria, mas também do próprio marido e, por outro lado, pretendiam preencher os seus tempos de lazer de modo a que a ociosidade e a indolência não a afastassem dos predicados que deveria demonstrar (p. 78).

Neste sentido, o facto da entrevista a Maria Purificação da Silva se encontrar na revista feminina *Eva* tinha provavelmente o objetivo de alertar as leitoras sobre o modo de vida escolhido pela entrevistada. Dado que a revista providenciava ensinamentos sobre os cuidados diários com a aparência, sobre a sua posição em relação ao marido, esta entrevista revela uma circunstância fora do comum para que as mulheres não seguissem o mesmo caminho.

Entre os periódicos femininos criados na ditadura salazarista, referenciarei a revista *Eva*, pois nessa mesma se encontra a reportagem a Maria Purificação da Silva, que serviu de fonte de informação para a conceção da ópera *Não Há Machado Que Corte* de Luís Machado (2022) e irei refletir sobre a intenção da sua publicação nesta revista feminina.

A “*Eva*, revista dedicada à mulher portuguesa” foi uma iniciativa do Diário de Notícias em 1925, com o objetivo de “criar uma publicação periódica dedicada à mulher portuguesa, visto que não possuíam um jornal para a mulher” (Gomes 2011, 5). No artigo do Diário sobre a revista, refere que pretende ser um “guia seguro em assuntos de arte e elegância”; “(...) um passatempo agradável” e servir como “(...) uma pequena enciclopédia de conhecimentos práticos e de noções de arte, tendentes a encher a beleza e conforto o lar moderno” (“Diário de Notícias, 31 de Março de 1925, p. 1). Segundo Gomes (2011), esta revista visa

Aconselhar, guiar, ensinar e recrear, esclarecendo que, no seu programa, procurará sempre contribuir para o enriquecimento cultural das leituras com literatura, poesia, música, teatro, moda, lições práticas de caligrafia moderna, corte de roupas brancas, conselhos às mães, etiqueta, beleza, consultas de astrologia, de grafologia e de onomatologia havendo ainda, uma

secção de correspondência destinada à troca de impressões, bem como outras, sobre assuntos de interesse geral (p. 8).

No número 846 de julho de 1942, a Revista Eva – Magazine da Mulher e do Lar publica “Uma reportagem sensacional!... a Maria Cachucha”, de seu nome de batismo Maria Purificação da Silva (1900-1960), com o slogan “A mulher estranha, a mulher que vive, fala e fuma como um homem. A única mulher que em Portugal mata e esfolia bois num matadouro”.

O facto desta reportagem se encontrar publicada em um periódico feminino nesta época e tendo em conta os seus objetivos deste último, creio que esta tem o poder de causar impacto nas leitoras e vem com uma mensagem indireta e subliminar de que as mulheres não podiam fazer nem ser aquilo que Maria Cachucha fazia ou era. Acrescento ainda que o facto desta figura viver em Torres Vedras, que aos olhos do centro, era considerada uma província, uma periferia.

### **3.3. As componentes da ópera**

Neste subcapítulo, irei investigar e refletir sobre as várias componentes da ópera, nomeadamente o libreto, a partitura, a encenação, a partitura, a cenografia e os figurinos, a fim de compreender como foi adaptada a reportagem a Maria Purificação da Silva e perceber os objetivos dos intervenientes com a mesma com o auxílio de excertos de entrevistas aos mesmos. Mediante estas componentes, irei igualmente refletir sobre aspetos de produção de identidade de género na ópera. Por fim, farei algumas anotações músico-dramatúrgicas do espetáculo, incidindo sobre o cruzamento da música com a dramaturgia. Irei igualmente abordar aspetos da representação da ópera, discutindo cada uma das suas cenas.

#### **3.3.1. A conceção do libreto**

Segundo Rui Zink (2022), o libreto relata “dois jovens jornalistas [que se aventuram] na floresta para ir entrevistar a famosa Maria Cachucha, uma personagem estranha sobre a qual correm muitas lendas. A de que é um homem vestido de mulher, mas tão forte que, se alguém se atrever a troçar, está em sarilhos grandes. A de que é uma mulher, mas tão de pelo na venta que nem os mais corajosos pescadores se atrevem a desafiá-la para um braço de ferro. Trabalha num matadouro e usa saias. Mata, e consta que não só animais”.

Esta ópera aborda a figura de Maria Purificação da Silva (1900-1960), mais conhecida como Maria Cachucha, uma mulher que viveu em Torres Vedras que se destacava pelo que se consideravam ser seus hábitos e comportamentos masculinos, como fumar, beber, o facto de trabalhar no matadouro municipal e frequentar tabernas com os seus colegas de trabalho. A propósito da remodelação do Matadouro Municipal no CAC – Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras, local onde a ópera viria a estrear-se, o compositor e o libretista acharam que seria uma maneira de homenagear Maria Cachucha. A fonte utilizada para a redação do libreto e que constitui o tema da ópera foi a reportagem a Maria Cachucha para a revista *Eva*.

Para a escrita do libreto, Zink (comunicação pessoal, 27 de novembro 2023) afirma que a reportagem a Maria Cachucha para a revista *Eva* foi a sua única fonte de informação, pois a sua motivação passa por várias circunstâncias do seu percurso de vida, desde a sua sensibilidade para com o género feminino até à orientação de dissertações de mestrado com temas sobre estudos de género. Este interesse encontra-se visível na personagem de Maria Cachucha, na medida em que existe uma volubilidade nas passagens proferidas pela mesma, e

nas circunstâncias em que a personagem se encontra inserida. A cena sétima caracteriza-se como uma reflexão do autor dado que, após a primeira parte da entrevista, esta inicia com Maria Cachucha a se elogiar e, de seguida, a estagiária atua no mesmo sentido, criando um ambiente compassivo entre mulheres. A parte reflexiva é caracterizada pelo questionamento sobre o género e a norma através de citação como “o que faz de uma mulher, uma mulher” e “o que é belo”. A cena seguinte, inicia-se com pregões de desdém representando possivelmente aquilo que a sociedade portuguesa percecionava da personagem, seguindo-se a ária em que expressa a sua solidão e tristeza (“Sou o patinho feio/ A menina sozinha/ No recreio/ A menina triste/ Mas sem receio”). Depois, a personagem de Maria Cachucha fala sobre a sua pessoa, gerando mais uma vez empatia por parte do leitor com a personagem. Por meio destas circunstâncias, é possível percecionar em que medida o libretista pretendeu estabelecer uma atmosfera justiceira e sensível.

[A reportagem à Maria Cachucha] foi a única fonte de informação que eu tive para escrever o libreto (...). Agora, inspiração é outra palavra. Fonte de inspiração, como acontece em qualquer texto que um autor faz, é toda a minha vida. Toda a minha vida quer enquanto leitor, autor, e até orientador de mestrado, tudo isso ou cidadão atento às questões de género ao longo dos tempos de forma imperfeita, mas de forma pessoal e sensível q.b. Tudo isso convergiu na Maria Cachucha, portanto ela é ao mesmo tempo toda a minha experiência e sensibilidade, desde as conversas com a minha mãe que me disse que andou em belas artes nos anos 40 e um professor mandou-a para casa coser meias até à orientação que fiz, já nos anos 90, de uma tese de mestrado de uma moça Maria Bravo sobre as mulheres em Tintim: o género invisível, portanto não há mulheres. Passando pelos livros que eu escrevi e fico contente porque o meu primeiro romance publicado nos anos 80, depois nos anos 90 publiquei com o António Jorge Gonçalves, uma espécie de Luís Soldado, mas na caneta, *A Arte Suprema*, em que a personagem principal chama-se Idalina e é uma mulher invisível para toda a gente e, no fim, acaba por se tornar uma supermulher e salva o mundo. Passando pelo facto de ter feito, ainda nos anos 80, sobre questões de género e sexualidades, um programa de rádio chamado Onda Gay com Miguel Vale de Almeida e outros amigos, que me pediu para ajudá-lo a fazer o programa (...). (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

A intersecção da experiência pessoal e da maturidade profissional do libretista resulta em uma tentativa de gerar sentimentos de empatia e compaixão através da sucessão de eventos, sendo esse também o objetivo do compositor e da encenadora. O mote da ópera manifesta que, independentemente daquilo que um indivíduo se identifica, a capacidade é ou deveria ser algo que define alguém, sendo evidente na fala de Maria Cachucha na última cena (“Rapariga, rapaz, homem, mulher/ O que interessa é ser capaz, ser capaz, ser capaz”).

Eu não pensei em convencer indivíduos do sexo feminino masculino, o que pensei foi em tentar tocar esse poder da arte: comover pessoas dos vários sexos que possam estar de pé atrás (...).

Eu acho que nós conseguimos um suave milagre, como diria Eça de Queiroz. Fazer uma ópera que consegue não confrontar nenhuma das partes, que consegue colocar as cartas na mesa, mas não tomando partido. E isto é difícil de explicar porque eu e o Luís tomámos partido e a Linda também toma partido na sua encenação, todos nós sabemos o que estamos a dizer, estamos a dizer aquilo que está dito no final: “rapariga ou rapaz, homem ou mulher, o que importa é ser capaz”, essa é a mensagem mais simples que aqui está e que tem aquele final, que é muito bem pensado. (...) Nós não entramos de cabeça na discussão de género, binário ou não-binário, (...) em contrapartida, eu estava do lado em que o que importa é as pessoas serem felizes, (...) o que importa quando amamos alguém, não é qual é o género e as genitálias, mas sim a pessoa (R. Zink, comunicação pessoal, 27 novembro 2023).

Existiu uma necessidade de expor o lado de todos os envolvidos e uma tentativa de enquadrar historicamente a narrativa e conseqüentemente criar as personagens em questão. Porém, apesar do libretista afirmar que não houve o intuito de escolher um lado, creio que é evidente a posição solidária para com Maria Cachucha do que propriamente com as restantes personagens. A reportagem a Maria Cachucha termina com um desabafo dos jornalistas:

Por fim, despedimo-nos. Temos que partir para Lisboa. O seu aperto de mão vigoroso faz-nos pensar que é melhor estar bem com ela que mal e partimos. Qualquer coisa nos choca, sem sabermos o quê. Estivemos com uma mulher mas com uma mulher estranha. Temos vontade de fugir... de ver uma mulher qualquer, sem bigode, sem aquele palavreado masculino, sem aquela voz, uma mulher que não seja magarefe, que não “mate”, que não esfole, que não viva como um homem, enfim, uma mulher... feminina... Já no automóvel, a caminho de Lisboa pensámos: Ainda bem que nem todas as mulheres são Marias Cachuchas... era o fim do mundo!... (Freitas e Homem de Cristo, Uma reportagem sensacional!... Maria Cachucha. Revista Eva Magazine da Mulher e do Lar, nº 846, julho de 1942, p. 2)

Dado que este excerto representa a posição dos jornalistas e da sociedade da época, existe um desrespeito para com a entrevistada sendo que a figura da mulher no Estado Novo não podia fazer o que o homem fazia, por não serem consideradas atividades femininas. Sendo que a entrevista terminou com este excerto, não é possível saber se Maria Cachucha realmente leu o artigo e deu a sua opinião sobre o mesmo, no entanto a sua posição, especialmente no fim da ópera, é de se expressar perante o que foi dito sobre ela.

No libreto da ópera *Não Há Machado Que Corte*, Zink optou por recorrer a alguns recursos estilísticos e expressivos, sendo a rima, o paralelismo e a comparação os mais recorrentes. Estes pontos são notórios em relação às menções sobre Maria Cachucha, em que é descrita como sendo “forte como um touro/no matadouro” na cena segunda e que apesar de ser “uma mulher, parece um leão/mata touros à mão” na cena quarta. Outra questão interessante patente no libreto é a sua disposição em estrofes com forma variável, porém quando é

apresentada uma ária, existe uma forma rítmica mais definida do que quando existe um diálogo, como por exemplo na cena quarta:

Maria Cachucha!

É uma mulher

Parece um leão

Mata touros à mão

Trabalho d’homem

Corpo de mulher

Talha, retalha

Faz o que quer

Maria Cachucha

Ninguém manda nela

Parece um leão

Mata touros à mão (Zink, 2022)

Em entrevista com o autor e libretista da ópera Rui Zink, este considera que escreveu versos mais simples e cantáveis nesta ópera do que em óperas anteriores e, ao mesmo tempo, com muita informação, resultando numa “guia narrativa com altos e baixos e, ao mesmo tempo, muito simples em termos de prosódia e verbais” (Zink 2023).

A simplicidade da narrativa e a representação das personagens de acordo com a entrevista resultaram numa tentativa de enquadrar factualmente as crenças da sociedade portuguesa em relação ao caso da figura de Maria Cachucha. No entanto, o libreto demonstra as palavras e os sentimentos que não foram expressados pela protagonista da ópera, a fim de criar uma leitura mais empática e consequentemente reflexiva de acordo com as discussões contemporâneas relativas à identidade de género. No libreto, é possível constatar que existem passagens que pretendem expor a denúncia em relação aos comportamentos para com Maria Cachucha como por exemplo os pregões de desdém na cena oitava (“Ó miúda, não sejas maria rapaz! Muito riso, pouco siso. A brincar às bonecas, como se fosse uma menina! Tem lá algum jeito! Uma pouca vergonha!”) e a resposta efusiva da personagem para com os jornalistas:

Quem sou? Alguém. Alguém sou. Como saber? Como saber o que vamos ser?!

Como saber? Como saber o que vamos, queremos ser? Como ser? Como saber ser?

Olhem, eu não sei. Nunca soube. Saberei? Só sei que fazer a minha vida. Só sei ser, não sei *saber ser*. Sou. Sou inteira. Sou eu. Sou. Sou quem? E isso filhos, interessa a alguém? Sou inteirinha da silva. Inteirinha da silva. Ou não?  
Olha-me este! Ó pá, queres levar com a pá? Ou o pé? Queres levar com o pé na cabeça? (Zink, 2022)

### **3.3.2. A cenografia**

O cenário desta ópera é constituído por uma secretária e uma cadeira, no lado esquerdo do palco e, sobre a primeira, existe um candeeiro e um telefone azul. No lado direito do palco, existe uma bancada com rodas embutidas e algumas facas e cutelos e, atrás dessa, um biombo com alguns ganchos. Neste sentido, é possível compreender que o cenário remete para duas localizações distintas, neste caso a Redação da revista, associado à secretária, e o Matadouro, associado à bancada e ao biombo. Dado que a cenografia constitui poucos elementos, em algumas cenas, neste caso a segunda, a terceira, a nona e a décima primeira, existem projeções videográficas que auxiliam na identificação da localização da narrativa e existe ainda uma terceira localização, a morgue.

No caso da terceira e nona cena, é possível perceber que a localização é a mesma, neste caso a Redação. Além de as personagens se encontrarem posicionadas na zona da secretária, o jornalista sentado e a estagiária em pé ao seu lado, e as projeções serem diferentes em ambas as cenas, a música ajuda-nos a identificar que o lugar é o mesmo devido à repetição do motivo musical.

Apesar dos elementos cenográficos permanecerem em palco durante todo o espetáculo, produzem-se vários espaços, no sentido em que a ação decorre em Lisboa da cena segunda até à cena terceira; em Torres Vedras da cena quarta até à oitava; Lisboa de novo da cena nona à décima; a décima primeira corresponde às memórias do jornalista com Maria Cachucha, e, por fim, a décima segunda na morgue. Além disso, o desenho de luz auxilia o espetador a se focar onde a ação entre as personagens acontece.

Por existir um número limitado de elementos que constituem o cenário, existe uma resignificação dos mesmos de acordo com a localização da ação. O lado direito do palco tanto pretende remeter para Torres Vedras, mais especificamente para o Matadouro, como para a morgue, e a maneira que foi possível associar para ambos foi a eliminação dos adereços que remetiam para as ferramentas de trabalho de Cachucha, neste caso as facas e os cutelos e os ganchos que se encontram pendurados no biombo. Sem esses, o espetador pode associar esse

espaço à morgue. Outra questão que nos faz associar à morgue é o desenrolar de eventos, pois desde a cena décima, percebemos que a partir da chamada da médica ao jornalista, irá haver uma autópsia ao corpo de Maria Cachucha, ou seja, a morgue é representada também por um corpo coberto por um lençol em cima da bancada onde anteriormente era representado o espaço de trabalho da protagonista.

Sérgio Loureiro construiu o espaço cénico, assim como os elementos constituintes como os figurinos, recorrendo ao conceito da memória, “a memória de um período histórico não muito distante, a memória de uma forma de estar” (Loureiro 2023, 66). Nesse sentido, explorou aspetos de cariz visual que aludissem ao período histórico do Estado Novo em Portugal, nomeadamente a redação da revista *Eva*, em Lisboa, o Matadouro Municipal e a Morgue, em Torres Vedras, sem reconstruir uma proposta cenográfica arqueológica desses mesmos espaços.

O espaço cenográfico é dividido em três áreas e, por sua vez, seriam inseridos os elementos cenográficos de “estética mais naturalista” (*ibidem*, 67), sendo que à direita média/baixa do palco seria a zona da redação, com uma secretária, um candeeiro e um telefone em cima da última, e uma cadeira. À esquerda/alta, a zona do matadouro e da morgue, com a bancada de “corte” com facas e cutelos, que serviria de mesa de trabalho de Maria Cachucha e mesa da autópsia. Segundo Loureiro, a presença de rodas na bancada permitia a deslocação da mesma no espaço e, em particular, a rotação, revelando o avesso da bancada e escondendo as faces em “azulejo”, procurando construir no espetador uma ideia de maca, na qual repousa o corpo morto de Maria Cachucha, remetendo para o universo imaginário da morgue (*ibidem*, 68). Cada zona procurava “intensificar o ambiente psicológico da ação, modelando o espaço recorrendo a elementos estruturais que contribuíssem para ampliar, no espetador, a sensação de uma ambiência soturna, pouco luminosa, cinzenta, um pouco como o país era visto pelos de fora” (*ibidem*, 66).

O cenógrafo pretendeu criar um cenário simples que “possibilitasse a circulação do espetáculo sem ser necessário recorrer a grandes meios” com “estruturas auto-suportáveis, que serviriam para enquadrar e remeter para uma ideia de memória dos espaços tipificados no imaginário coletivo, a redação e o matadouro, como nos quadros de Francis Bacon” (*ibidem*, 66 e 67).

### **3.3.3. Entre a narrativa, o espaço cénico e a encenação**

A encenação desta ópera tem uma dimensão histórica, pois representa o contexto histórico referente à entrevista realizada a Maria Purificação da Silva. Neste caso, a dimensão espaço temporal revisita a ditadura salazarista e a carga ideológica a esta associada, nomeadamente em relação à censura e à posição da mulher na sociedade, e o enquadramento cénico dessas circunstâncias e aspetos.

A ópera é dividida em 12 cenas, como já referi anteriormente, e a narrativa desenrola-se em três lugares, nomeadamente Lisboa, Torres Vedras e a morgue. As cenas segunda e terceira têm lugar em Lisboa, na redação da revista, e são interpretadas pelo jornalista e pela estagiária, com máscaras correspondentes a um porco e a uma vaca. A ação nessas cenas desenrola-se à volta de como surgiu a ideia de entrevistar Maria Cachucha, por isso a cena segunda intitula-se “O Rumor”. Nesta, em que os personagens contam como circulou o boato sobre a mesma, e a terceira “A Notícia”, em que o jornalista recebe uma chamada do seu superior para investigar a veracidade desse assunto. Neste sentido, estas cenas em questão correspondem à parte introdutória da notícia publicada na revista referida anteriormente.

Da cena quarta até à oitava, a ação passa-se em Torres Vedras. Na cena quarta, a estagiária aborda a aparência de Maria Cachucha e, ao mesmo tempo, é possível visualizar a sua sombra iluminada por uma luz vermelha através de um biombo, “como se fosse um Drácula”, como é referido no libreto. Na cena seguinte, vemos pela primeira vez a protagonista e ela aborda o seu modo de viver enquanto afia as facas no balcão. Na cena sexta, os três personagens encontram-se no mesmo espaço e os jornalistas começam a questionar Maria Cachucha sobre a sua vida, correspondendo assim ao corpo da notícia publicada na revista Eva. A cena sétima corresponde a um sonho de Maria Cachucha, todos os personagens encontram-se em palco e fazem uma reflexão em relação aos estereótipos dos géneros feminino e masculino, formulando questões (“O que é belo?” e “O que faz de uma mulher, uma mulher?”) e variadas respostas, sem demonstrar o registo de correto ou incorreto (“O cabelo? O olhar? O corte. O forte. O Norte.”). A cena seguinte corresponde à segunda parte da entrevista e inicia-se com pregões de desdém direcionados à protagonista, evidenciando o choque da realidade e o fim do sonho. Como resultado, Maria Cachucha fala sobre os seus sentimentos de rejeição e da sua força para ultrapassá-los. De seguida, o jornalista pergunta para a mesma quem ela é, e ela responde, num tom inquieto e agressivo, que é uma pessoa inteira e que só saber ser e, no fim, ameaça os jornalistas (“Ó pá, queres levar com a pá? Ou o pé? Queres levar com o pé na

cabeça?”). Depois, Maria Cachucha afirma que não se esconde e que não tem medo, mas que mete medo.

Da cena nona até à décima, a ação volta a desenrolar-se em Lisboa. A cena nona corresponde à redação da entrevista à protagonista pelo jornalista e pela estagiária e, no processo de escrita, evidenciam as questões e aspetos da censura jornalística imposta no Estado Novo, nomeadamente ideias ou opiniões que não podem ser transmitidas:

Risca aqui, risca acolí

Isto- obsceno!

Aquilo – insano!

Risco aqui, risco acolí

Corto texto, corte moral

Corto ideias, corte legal

Corto tudo, tudo fica mudo,

Corto tudo, a bem

Por tu gaaaaal (Rui Zink, 2022)

Na décima cena, o porco é a única personagem em palco e fala para o público após algum tempo da publicação da notícia. Este comenta que “soube que Maria Cachucha gostou do artigo”, pois “não veio estrada abaixo cortar-[lhes] o pescoço” (Zink, 2022). De seguida, conta que um dia recebeu um telefonema de uma médica legista a afirmar que Maria Cachucha tinha falecido e que essa tinha pedido para o jornalista assistir à sua autópsia. A décima primeira cena apresenta a única fala proferida pelo jornalista, questionando qual terá sido o último pensamento de Maria Cachucha e se ela tinha se lembrado dele e o resto da cena corresponde à projeção de um vídeo. Na última cena da ópera, começamos por assistir ao corpo de Maria Cachucha coberto por um manto branco em cima de um balcão. Seguidamente, chega o jornalista e a médica legista, com uma máscara correspondente a um corvo, inicia a autópsia ao corpo da protagonista e que, naquele momento iriam “enfim saber se Maria Cachucha era homem ou mulher” (Zink, 2022). A dada altura, o tempo para e Maria Cachucha levanta-se. Já de pé, apercebe-se do que estava a acontecer e afirma que não importa se era “rapariga, rapaz, homem, mulher”, “o que interessa é ser capaz” (*ibidem*). De seguida, todas as personagens cantam e a ópera termina com a protagonista a proferir “ser capaz”.

Para Linda Valadas, esta ópera foi uma oportunidade para concretizar um manifesto político e de questões de género através da encenação, na medida em que aborda o contexto

histórico da ditadura salazarista em Portugal e a existência de uma figura com uma identidade de género que não foi encarada pela população que a rodeava como correspondente ao modelo binário de género:

(...) nasceu a ideia de pegar, de fazer nascer a partir de uma figura real, que existiu, nomeadamente conhecida como Maria Cachucha, de seu nome Maria Purificação da Silva, e que é uma personagem muito *sui generis* aqui em Torres Vedras e pronto, achei um desafio muito interessante de fazer e desenvolver porque, para mim, a nível da encenação, que é sempre de alguma forma uma transposição ou uma interpretação, descodificação da música, mas também da palavra falada, a palavra escrita, neste caso que é o libreto e acabou por se tornar um manifesto ou a possibilidade de fazer esse manifesto em dois pilares. Esse manifesto ou esses manifestos neste caso: um deles é, de facto, a questões de género e também as questões de identidade de género; e o outro manifesto uma forma também político, no sentido em que esta personagem, a Maria Cachucha, era na verdade, é uma mulher em termos de género, mas que tem na verdade uma outra identidade de género, identifica-se com outra forma, ou outra relação de género. (...) Portanto, o libreto nasce exatamente com a proposta de pegar numa entrevista que foi feita pela revista Eva, que era a revista do antigo regime salazarista e são dois jornalistas, na verdade que vêm de Lisboa fazer a entrevista diretamente à Maria Cachucha e que pegámos também nessa ideia de que há uma espécie de censura, esta personagem invulgar (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024).

Nesta ópera, assistimos à disposição de mentalidades diferentes correspondendo a uma “dança contínua” (Rui Zink, 2022) entre passado, presente e futuro. São observáveis as circunstâncias baseadas em factos históricos, indicadas na entrevista a Maria Cachucha, representando o passado; o presente mediante o objetivo da encenadora em “apontar o dedo a este tipo de pensamento” (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024) através da incorporação de dados adicionais, como os possíveis sentimentos da personagem principal em relação a determinados comportamentos e atitudes dos restantes personagens e a sua voz, assim como a inserção de motes que promovem a inclusão, como o facto de o género de alguém não importar, e o que interessa é “ser capaz”. A componente do futuro encontra-se nas mãos do espetador, mediante a sua interpretação e reflexões que produz enquanto assiste à ópera.

Em relação aos figurinos, Linda Valadas explica que o facto de todos os personagens possuírem máscara “é, de alguma forma, uma metáfora, pelo menos para [a encenadora, pois] quem efetivamente não precisa de máscaras é ela [Maria Cachucha], sendo evidenciado na figura 2 (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024). Além disso,

(...) tem alguma ironia, claro, e não é por acaso que a escolha do jornalista e do repórter, que são as tais personagens, supostamente originais da entrevista da Revista Eva e que, ao colocarmos as máscaras e a escolha de ser de animais é, de alguma forma, uma inversão de valores. Ou seja, o que é que a Maria Cachucha fazia? Matava animais no matadouro, mas aqui

do ponto de vista ideológico, ao meu olhar sobre, ali quem tentou matar a imagem da Maria Cachucha à data da entrevista foram precisamente o jornalista e a repórter porque vão num tom de decoro: “Vamos ver a mulher de circo, com bigode, vamos gozar com isto”. E então não, não vão gozar com isto, nós vamos gozar com vocês (risos) e colocamos então, de forma irónica claro, o jornalista, que é o porco, e a repórter, que é a vaca (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024).



*Figura 1 - Estagiária, Jornalista e Maria Cachucha*

Existe de facto um tom cómico e irónico associado às personagens que possuem máscara, mais especificamente o caso do jornalista e da estagiária, pois esse duplo sentido é representado na encenação mediante alguns comportamentos dessas personagens. Por exemplo, na cena sexta, enquanto Maria Cachucha se encontra a cantar, o porco deita-se na bancada onde a mesma afia as facas, e posiciona-se de pernas para o ar. Depois, a protagonista começa a tatear as suas pernas e, com a faca que tem na mão, passa-a rente às pernas do jornalista, assustando-o.

Em relação ao final da ópera, Linda Valadas pretendia imortalizar a figura de Maria Purificação da Silva tornando-a um elemento metafísico e simbólico, devolvendo-a ao espaço onde trabalhou, o matadouro. Uma das possibilidades era terminar com a morte da personagem principal, porém a encenadora considerou que não fazia sentido dado os objetivos da ópera:

Há um libreto, que é a parte basilar do trabalho, e terminava efetivamente com ela morta e com a doutora a fazer a autópsia. E aquilo causou-me um grande desconforto, achei que não me fazia muito sentido se nós queríamos estar a defender a imagens das questões de género, a identidade de género ver terminar a ópera com ela [doutora] a levantar o lençol e parar ali. Senti que, enquanto objeto artístico e de encenação, parecia-me inacabado de alguma forma. (...) Então, relativamente ao ponto particular do final da ópera, eu senti que tinha necessidade de devolver

a Maria Cachucha ao espaço, aquele espaço onde ela na verdade tinha trabalho, então eu pensei: “como fazer isto?”, então, para mim, Maria Cachucha não morre, ela torna-se de alguma forma imortal à possibilidade dela sair do seu corpo e voltar ao espaço que é seu e olhar para nós, público que estava presente, e assistir e fazer sentir em nós, os elementos estranhos, por ela ser o único elemento etéreo, enquanto fantasma, e terminar dizendo, pegando nas palavras do Rui Zink, simplesmente conjuguei-as de uma forma diferente, para a mensagem final, com a autorização dele: “Não importa se é homem ou mulher, rapariga ou rapaz, o que importa é ser, ser capaz”. E isto, para mim era muito importante dizê-lo porque isto não se aplica somente às questões de identidade de género, aplica-se a tudo na vida, é importante nós sermos, é importante ser, ser capaz. (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024).

O objetivo que pretendia ser transmitido pela encenadora e também pelos restantes intervenientes do espetáculo, era efetivamente demonstrar que uma pessoa com uma identidade de género entendida como distinta do modelo binário de género é um ser como os outros, o facto de ter escolhido outro estilo de vida não o torna menos capaz por ter fugido à norma. Ao longo da ópera, assistimos, a uma tentativa de normalização daquilo que é considerado fora da norma.

Através da análise da entrevista realizada a Maria Cachucha, foi possível efetuar um cruzamento entre o factual e a interpretação da equipa artística, nomeadamente os objetivos da encenadora que procura fazer justiça pela figura de Maria Purificação da Silva, criando um possível desfecho em que se pudesse ouvir a sua voz e a sua posição.

Na ópera de Luís Soldado, encontramos referências ao cinema mudo, na medida em que são projetados alguns excertos de filmes antigos em algumas cenas dos quais é extraído o som, que é agora produzido pelo ensemble da ópera. Outros elementos videográficos são incluídos na cenas segunda, terceira, nona, décima primeira, estes caracterizam-se por excertos de filmagens a preto e branco que auxiliam na compreensão e localização da ação. Refere Linda Valadas:

Essas ideias basilares em termos de encenação são transportes ou tentei transpor através do dispositivo cénico de várias formas. Uma delas acontece muito evidentemente nos vídeos que são projetados, porque este espetáculo tem simultaneamente vídeo, vídeo de animação. Nós pegámos em filmes antigos e fizemos uma mixagem com ilustração de animação, trabalho [esse] desenvolvido por Maria Pinheiro, designer e ilustradora e focámos essencialmente nisso. Eu e o Luís também falámos era interessante expor a ideia do lápis azul nessa parte e no que é filmado. Em cena, simultaneamente uma das personagens tinha também um lápis azul e que, neste caso, era o porco. Foi, de alguma forma, o nosso ou o meu olhar sobre aquilo que eu acho que merecia ser dito em relação aquilo que eu acho que não faz sentido ou não deveria fazer sentido em pleno séc. XXI (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024).

Na cena nona, referida pela encenadora, a estagiária e o jornalista encontram-se a escrever o artigo sobre a Maria Cachucha para a revista. Simultaneamente, na projeção videográfica, são transmitidas sequências de imagens: uma máquina de escrever e, de seguida, uma folha de papel em que são visíveis riscos azuis, produto da mixagem, a surgirem à medida que o porco canta “Risco aqui, risco acoli...” (Zink, 2022); algumas pessoas sentadas à mesa com alterações gráficas no rosto; uma impressora industrial e, por último, um homem a vender os jornais.

A cena nona intitulada “Lápis Azul”, através de uma sequência de planos e também da edição gráfica dos mesmos, permite ao espetador criar um sentido através da mesma. O mesmo acontece na segunda cena, “O Rumor”, em que são projetadas sequências imagéticas de uma barbearia, homens e mulheres a cortarem o cabelo, sugerindo que o rumor sobre a existência de Maria Cachucha começou nesse espaço. Igualmente na terceira cena, “A Notícia”, vemos uma redação de uma revista em que é visível, mais uma vez, as caras dos humanos alteradas graficamente com cabeças de animais. O plano seguinte é um telefone fixo, sobre o qual a flauta executa o toque telefónico e, assim que o porco atende, que se encontra também na sua secretária, o plano seguinte é um homem com cabeça de porco a falar ao telefone.

A única cena em que é possível atribuir verosimilhança com o cinema mudo é a cena décima primeira intitulada “A Dança Porcalhota”, em que vemos um vídeo de uma mascote de porco e uma mulher a dançar e a orquestra a acompanhar musicalmente a projeção, que representa o trajeto entre Lisboa e Torres Vedras e na Morgue, fazendo ponte para a cena final.

Eu e o Luís Soldado falámos que era interessante expor a ideia do lápis azul nessa parte e no que é filmado. (...) [A ópera] é também um manifesto político nesse sentido, acima de tudo no sentido da censura porque, como sabes, nessa altura todo o jornalismo era censurado. Aliás, toda a comunicação era censura, tudo passava por um censor, que verificavam tudo o que era escrito e era riscado com um lápis azul, o símbolo da ditadura em Portugal. E, como tal, é também um manifesto sobre esse olhar que nós portugueses experienciamos (...). [No caso da entrevista feita à Maria Cachucha], pegámos na ideia de que há uma espécie de censura, [no sentido em que] esta personagem [era] invulgar. (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024).

Além disso, existe também uma reconstrução do período da ditadura portuguesa e uma convocação dos mecanismos do sistema sociopolítico e a relação entre o olhar urbano e a vivência rural (Torres Vedras), que é convocada nas projeções videográficas. Houve também o intuito de criar um novo olhar em relação a esse período histórico, em particular na relação

das “forças de poder” com o que era aparentemente “estranho” alimentada pela dimensão de fábula, com a ironia e o absurdo (Loureiro 2023, 8).

#### **3.3.4. Os figurinos**

Os figurinos de *Não Há Machado Que Corte* parecem corresponder à visão e objetivos anteriormente referidos da encenadora Linda Valadas. No que toca à personagem de Maria Cachucha, parece existir uma mimetização da sua aparência real, verificada pelas fotografias da mesma; e em relação aos jornalistas, apesar de existirem igualmente fotografias dos mesmos, o facto de o objetivo da encenadora ser censurá-los pelo seu comportamento em relação a Cachucha, as personagens usam uma máscara associada a um animal, neste caso um porco e uma vaca.

Para os figurinos, Sérgio Loureiro usou a memória do período histórico a que a ópera alude. O cenógrafo procurou encontrar semelhanças entre as figuras reais e as personagens presentes na ópera, “tentando reproduzir um imaginário dramaturgico e alcançar uma aproximação à estética da época”, como podemos observar na figura 2 (*ibidem*, 76). Para tal, recorreu a fontes imagéticas, como fotografias publicadas na reportagem da revista *Eva*, onde encontramos Maria Cachucha e o jornalista Rogério Freitas que, segundo o cenógrafo, estão “enquadrados numa estrutura social tipificada e estratificada, diretamente relacionada com o contexto social de cada indivíduo” (*ibidem*, 77).

A semelhança passa igualmente pela indumentária dos personagens, também inspirada pelos registos fotográficos dos indivíduos na revista *Eva*.



Figura 2 - Figurinos Não Há Machado Que Corte

Em relação a Maria Purificação da Silva, o cenógrafo comenta que “a ruralidade está presente na [sua] forma de vestir e que o lado “excêntrico” da sua personalidade, que deu origem à reportagem, não transparece no vestuário que enverga e por isso associa as suas vestes ao universo rural e às mulheres suas contemporâneas, distantes da sofisticação urbana da capital” (*ibidem*, 76). A proposta inicial deste figurino consistia em uma saia rodada, franzida na cintura, num tom cinza médio; um avental com dois bolsos e sem peitilho, ligeiramente franzido na cintura, num cinza claro; uma blusa de manga comprida, ligeiramente franzida no ombro; e um lenço de cabeça preto; para o calçado, sapatos de presilha com salto curto, com meias de linha até ao joelho, como era visível nas fotografias da reportagem (*ibidem*, 77).

Em relação ao jornalista, propôs como base um fato com calça e blazer, em tecido de fantasia - riscado ou xadrez, em tons de cinza - uma versão aligeirada da farda utilizada pelas “figuras do sistema”, que eram identificados como grupos de personalidades ligadas ao regime político pela utilização generalizada de fatos escuros, camisas brancas, com gravata e óculos de massa preta, à imagem de Salazar. A fim de fomentar o jogo teatral, o cenógrafo optou pela utilização de suspensórios ao invés de um cinto; uma gravata de largura média, com padrão riscado; uma gabardine de corte clássico, com cinto, em tom creme, remetendo para o imaginário coletivo da figura do “jornalista”, inspirando-se na representação da personagem-

tipo no cinema da época (*ibidem*, 77). Sugeriram ainda, um chapéu de feltro com aba média, típico da indumentária masculina desde os anos 1920 e, para o calçado, sapatos de atacador modelo Oxford, de cor castanha, e meias escuras.

Para a Maria Cachucha jovem, propôs o mesmo vestuário, excetuando o lenço de cabeça preto que “poderia ser um indicativo da condição de viúva” (*ibidem*, 77). Para facilitar as mudanças de figurinos, justificados pela necessidade de “dobras” de personagem pela cantora Célia Teixeira, o cenógrafo procurou simplificar a estrutura dos coordenados, mantendo a relação de semelhança nos códigos visuais para tornar perceptível, ao espetador, os diferentes personagens e respectivas atividades profissionais. Neste sentido, para o Estagiário/Fotógrafo, propôs-se como base umas calças de corte clássico, em tom cinzento, uma gabardine simples, de corte em trapézio sem ser cintada, e um lenço de pescoço em vez da clássica gravata, para permitir que a cantar mantivesse como base a camisa da personagem Maria Cachucha. Voltou a propor a utilização do chapéu de feltro, com aba média, com a mesma justificação dramaturgica, acrescida da necessidade prática de esconder o cabelo comprido da cantora; como calçado, o mesmo modelo utilizado pelo jornalista, apenas numa cor diferente, o preto.

Para o médico-legista, propôs manter as calças e o calçado, acrescentando apenas uma bata médica branca, larga para disfarçar a anatomia feminina e uma touca cirúrgica para esconder o cabelo.

Em relação aos músicos, estes não se limitam apenas a tocar os instrumentos, pois, em algumas cenas, interagem com as personagens, sendo possível classificá-los como figurantes. A proposta de Loureiro passou criar uma base neutra, de um conjunto de calça e camisa em preto, distinguindo os músicos homens de mulheres apenas pela utilização de diferentes acessórios. No entanto, existe um elemento que é comum, umas mangas de alpaca cinzentas que tinha o objetivo de ser “uma citação direta ao ambiente da redação e à atividade dos redatores” (*ibidem*, 78).

À semelhança da cenografia, pretendeu “ir ao encontro do projeto dramaturgico e ao ambiente psicológico e visual da cena, procurando alimentar a dimensão de “fábula”, sem deixar de ter em conta a necessidade prática de recortar as figuras do espaço” (*ibidem*, 78). Por isso, o projeto de cor é caracterizado por uma paleta de tons com variantes de cinzento, atingindo o preto em situações específicas, “com apontamentos de tons na gama dos crus, chegando no

máximo aos laranjas suaves”, mimetizando a representação das páginas da revista Eva, dado que se encontram amarelecidas devido ao passar do tempo (*ibidem*, 78).

### 3.4. Apontamentos músico-dramatúrgicos

O espetáculo tem uma duração aproximada de 40 minutos e está estruturado em 12 cenas. Na partitura, é possível denotar que encontramos secções dentro de cada cena. O ensemble é constituído por um quarteto caracterizado por uma flauta transversal, um violoncelo e dois contrabaixos e existem 4 personagens, a Maria Cachucha, interpretada pela mezzo-soprano Susana Teixeira; o jornalista, representado com uma máscara de um porco, interpretado pelo tenor Christian Luján; a estagiária, representada com uma máscara de uma vaca, e o médico-legista, representado com uma máscara de um corvo, interpretados pela soprano Célia Teixeira.

Cena 1	Vamos Ver
Cena 2	O Rumor
Cena 3	A Notícia (Redação da revista Eva)
Cena 4	Parece um leão
Cena 5	Sempre a batalhar
Cena 6	Entrevista (1ª Parte)
Cena 7	O Espelho
Cena 8	Entrevista “A Minha Machadinha” (2ª Parte)
Cena 9	Lápis Azul
Cena 10	Matar a curiosidade
Cena 11	Dança porcalhota
Cena 12	Ser capaz

Na primeira cena (“Vamos Ver”), a cena encontra-se escura e o quarteto, constituído por dois contrabaixos, uma flauta transversal e um violoncelo, começa a tocar. Neste prelúdio, a música usa elementos de inquietação através do *staccatto* das cordas e pelo registo entrecortado da flauta. De seguida, ouvem-se três vozes, acompanhadas pelo quarteto. Este trio apresenta a ideia do homem-mulher, a maria rapaz. À medida que o final da cena se aproxima, a música parece culminar em direção a um clímax, devido às dissonâncias e à música agitada.

Esta secção parece se caracterizar como uma abertura à ópera, visto que os três personagens cantam alternadamente informações relevantes sobre o tema e a narrativa do espetáculo. Enquanto que o barítono canta “Vamos ver o homem mulher”, a mezzo-soprano canta “A mulher que faz”, e o primeiro complementa a frase cantando “o que um homem faz” e, por fim, a soprano canta “A maria rapaz”. Na primeira secção da cena, os naipes de cordas batem com o arco nas cordas do instrumento enquanto que a flauta executa uma linha melódica entrecortada. Na secção A, que inicia no compasso 28, os instrumentos de cordas executam as notas em *staccatto*. Nesta cena, a música parece representar o mistério por detrás da personagem principal da peça, Maria Cachucha.

Na cena seguinte “O Rumor”, o porco acende a luz da sua secretária e vaca encontra-se ao seu lado, questionando como tudo começou ao qual o porco responde que “primeiro [veio] o rumor e depois a notícia”, enquanto a flauta continua a produzir uma linha melódica em *staccatto*. De seguida, é projetado um vídeo de uma barbearia, onde supostamente começou o rumor, enquanto os jornalistas contam o sucedido (Ouvi dizer/ Maria Cachucha, bela mulher/ Só faz o que quer/ Forte como um homem/ Mas é mulher/ Forte como um touro/ No matadouro/(...)/Uma pouca vergonha/Ainda por cima tem bigode!). Entre o canto dos jornalistas, Maria Cachucha comenta (“Faz o que quer”).

Nesta cena, percebemos os antecedentes da entrevista à Maria Cachucha e o jornalista conta como é que o rumor começou. A projeção videográfica representa várias representações de uma barbearia e de figuras a cortarem o cabelo ou a fazerem a barba, sendo esse um lugar onde existe muita partilha e conversa. Quando o vídeo é projetado, a flauta desempenha uma linha melódica ascendente e descendente, podendo representar um motivo musical associado à barbearia. Durante a projeção, os personagens começam a cantar alternadamente complementando-se e referindo o que caracteriza esse rumor referente a Maria Cachucha (“Ouvi dizer, Maria Cachucha, bela mulher, só faz o que quer”; “Forte como um homem”, “mas é

mulher”) e também alguns comentários (“Uma pouca vergonha”, “Ninguém manda nela”, “Faz o que quer”).

No início e no fim da cena, os personagens expressam-se falando, sem acompanhamento instrumental, sendo essas informações apresentadas no momento presente, dado que o jornalista se encontra sentado à secretária e a estagiária posicionada ao seu lado. Quando começam a cantar, introduzem informações que já aconteceram, pois, a partir do momento que o vídeo da barbearia é projetado, os personagens cantam sobre questões abordadas nesse local. No fim da cena, o jornalista refere que Maria Cachucha “ainda por cima, tem bigode!” igualmente sem base instrumental, podendo representar uma informação que necessitava de ser enfatizada por se caracterizar incomum.

Na secção inicial da cena terceira “A Notícia (Redação da Eva)”, o jornalista e a estagiária dialogam sem acompanhamento instrumental. Esse diálogo representa a continuação da secção inicial da cena anterior, mas nesta cena a estagiária pergunta com curiosidade sobre como surgiu a notícia sobre Maria Cachucha. De seguida, surge uma projeção vídeo que representa a redação de uma revista e a flauta toca simultaneamente um motivo melódico que pode ser associado a essa localização. No compasso 15, a flauta interpreta o toque de um telefone para simular a chamada do chefe da redação ao jornalista, que lhe pede para “investigar a verdade”.

O porco recebe uma chamada do seu chefe para ambos investigarem a verdade, se Maria Cachucha era um homem ou uma mulher, enquanto é projetado um vídeo demonstrando a redação da revista. Até ao fim da chamada, a música revela sempre um certo suspense através de algumas linhas melódicas entrecortadas e por repetições de notas curtas (por vezes em *staccato*). Quando o porco desliga a chamada, desliga a luz da secretária e diz à estagiária para ir com ele.

Na secção inicial, o jornalista e a estagiária dialogam sem acompanhamento instrumental. Esse diálogo representa a continuação da secção inicial da cena anterior, mas nesta cena a estagiária pergunta com curiosidade sobre como surgiu a notícia sobre Maria Cachucha. De seguida, surge uma projeção vídeo que representa a redação de uma revista e a flauta toca simultaneamente um motivo melódico que pode ser associado a essa localização. No compasso 15, a flauta interpreta o toque de um telefone para simular a chamada do chefe da redação ao jornalista, que lhe pede para “investigar a verdade”.

Quando o jornalista se encontra a falar com o chefe, toca apenas o contrabaixo em registo grave e, durante as respostas do último, que não são transmitidas, ouvimos o violoncelo, e a flauta, que só toca nos compassos 20 e 21, desempenhando notas em *staccato*.

A linha vocal do jornalista apresenta inicialmente um registo mediano quando se encontra a falar com o seu chefe. A partir da secção C, começa a abordar a figura de Maria Cachucha e podemos verificar uma oscilação entre notas agudas e de registo médio, podendo representar o seu interesse e curiosidade em relação ao tema que vai investigar. Na última secção, a linha vocal do personagem apresenta notas com duração mais reduzida e com uma dinâmica meio piano e crescendo pouco a pouco, podendo transmitir a sua pressa e ansiedade para investigar o assunto.

A instrumentação revela em algumas cenas um motivo musical que pode ser associado a um lugar ou a uma personagem, assim como à descrição de um ambiente e esse geralmente costuma ser revelado melodicamente pela flauta transversal e os restantes instrumentos tocam uma base harmónica. Na cena quarta, a melodia da flauta é mais audível durante o momento da projeção videográfica, que demonstra a redação da revista, sendo possível associar o motivo musical à redação, pois este repete-se na cena nona quando os jornalistas se encontram a redigir o artigo na redação, novamente com projeção videográfica desse lugar.

Na cena “Parece um leão”, existe um móvel e um biombo com azulejos para representar o matadouro e, através deste, é visível a sombra da Maria Cachucha. O palco encontra-se iluminado por uma luz vermelha, para representá-la “como se fosse um Drácula” (como é referido no libreto). A vaca começa a investigar o espaço e a falar sobre a Maria Cachucha (“Maria Cachucha! / É uma mulher/ Parece um leão/ Mata touros à mão/Trabalho d’homem/ Corpo de mulher/ Talha, retalha/ Faz o que quer/ Maria Cachucha/ Ninguém manda nela/ Parece um leão/ Mata touros à mão).

Nesta cena, a estagiária canta uma ária curta, em três partes, sendo que a terceira reitera a primeira (ABA’) (“Maria Cachucha é uma mulher, parece um leão, mata touros à mão”) contudo a segunda frase da última é diferente (“Maria Cachucha ninguém manda nela, parece um leão, mata touros à mão”). A segunda secção representa o desenvolvimento da primeira, visto que inclui informações textuais e musicais que complementam a primeira e última secções (“Trabalho d’homem, corpo de mulher, talha, retalha, faz o que quer”). Na primeira e última secções, os instrumentos de cordas tocam notas curtas com ligeiras variações e a flauta parece

representar uma segunda voz, visto que desenvolve uma melodia que se intercala com a da personagem.

A instrumentação parece continuar a transmitir o suspense em relação à figura de Maria Cachucha, enfatizado pelo discurso vocal da estagiária, sendo que existem alguns cromatismos, principalmente nas palavras Maria Cachucha, mulher e leão. No fim da cena, ouvimos o jornalista, que se encontra fora do palco, afirmando que a personagem “mata touros à mão” e isso é a causa da fuga da estagiária, dado que esta possui uma máscara de uma vaca.

É notório que nesta cena, através da iluminação de cor avermelhada e também da intervenção da estagiária, que Maria Cachucha por representar um caso excepcional entre o papel de género definido para a mulher, é comentada como algo estranho, que é desconhecido.

Na cena quinta “Sempre a batalhar”, Maria Cachucha canta primeiramente atrás do biombo (“Sempre a talhar, Sempre a batalhar, Não sou homem, Sou mulher, Não sou homem, Sou melhor”). Posteriormente, vai para o balcão que se encontra posicionado à frente do biombo e continua a descrever-se a si própria enquanto mexe e afia as suas facas (“Sempre a talhar/ Sempre a batalhar/ Não sou homem/ Sou mulher, Sou o que eu quiser”). O palco continua iluminado com luz vermelha. Até ao final da cena, a personagem fala em recitativo (“Batalho, batalho, talho, talho, ...”).

Até a personagem intervir, os contrabaixos tocam uma nota uma nota grave entre suspensões durante cinco compassos. De seguida, as primeiras duas frases de Maria Cachucha intercalam-se com os contrabaixos. Até ao fim da primeira secção, mantém-se a intervenção dos contrabaixos e violoncelo, com raras intervenções da flauta. Na secção A, vemos a personagem pela primeira vez e à medida que ela vai em direcção ao balcão e continua a cantar, a flauta toca uma linha melódica, que pode ser associada à personagem. No fim da secção, temos somente a intervenção dos contrabaixos enquanto Maria Cachucha bate com o cutelo no balcão.

Nesta secção, Maria Cachucha apresenta-se pela primeira vez em palco e, através do seu discurso, conhecemo-la em primeira mão. Nesta cena, a personagem dá-se a conhecer como alguém que se encontra “sempre a batalhar [e a] talhar”, cruzando tanto o seu trabalho como o seu modo de viver, que não era compreendido por muitos. Aqui o termo “batalhar” refere-se ao seu posicionamento como indivíduo que não deve justificações, mas que luta pela

compreensão e tolerância dos que não percebem (“(...) Não sou homem, sou mulher, sou o que eu quiser.”).

O compositor Luís Soldado pretendeu dar voz a Maria Purificação da Silva através da instrumentação e composição musical. Além de existirem possíveis motivos musicais que podem ser associados à protagonista, no final da presente cena, os contrabaixos são os únicos instrumentos que tocam. Em entrevista com o compositor, este afirma que ambos os contrabaixos caracterizam a ambiguidade entre o feminino e o masculino presentes na figura de Maria Cachucha:

(...) e é nesses dois contrabaixos que eu ponho a voz da Maria Cachucha e a dualidade entre feminino e masculino. Há um contrabaixo com extensão em dó, que consegue notas mais graves, e o outro contrabaixo tem um registo muito alto, muito mais alto até que um violoncelo. Portanto, acaba por ser esses dois contrabaixos, até têm o tema principal, que fazem a voz da Maria Cachucha e a dualidade entre o masculino e o feminino, e que se calhar na altura não era uma preocupação para ela. (...) Escolhi uma instrumentação diferente precisamente para chegar a sítios diferentes, portanto pus dois contrabaixos para isso e mostrar os dois lados dela. (L. Soldado, comunicação pessoal, 27 julho 2023)

Na sexta cena “Entrevista – 1ª parte”, a música muda de registo e acompanha os movimentos da jornalista, que entra em cena com a uma câmara fotográfica a registar o local onde Maria Cachucha trabalha. Ambos jornalistas começam a fazer perguntas a Maria Cachucha, perguntas estas apropriadas da entrevista realizada à mesma em 1942 (É feliz (...)?/ Filhos, teve/ Filhos tem? É pai ou é mãe?/ (...)/ Foi sempre assim? E não teve problemas?/ Doenças, teve? (...) E não tem medo de morrer? E não a incomoda que a confundam com um homem?/ Sempre foi assim? Fale-nos da infância). Aquando do tema da infância, a luz azul ilumina o palco enquanto é ouvido o tema da série espanhola Verão Azul. Quase no fim da cena, a luz azul localiza-se somente no matadouro e Maria Cachucha desloca-se para o centro do palco, iluminada por uma luz amarela.

Na secção A da partitura, não existe acompanhamento instrumental enquanto os personagens dialogam. Na secção seguinte, após a anedota contada por Maria Cachucha, os outros personagens riem normalmente e esses são acompanhados pela flauta e o violoncelo. A primeira faz células descendentes (apoggiatura), o segundo faz glissandi descendentes, para representar o riso da estagiária e o jornalista. Depois do jornalista perguntar a Maria Cachucha se é feliz em registo falado, a mesma canta uma melodia, acompanhada pelas cordas (“Eu sou a mulher carniceira. Quem trabalha a carne, respeita a carne”). Posteriormente, o jornalista também canta uma melodia acompanhado pelo ensemble (“Carne de boi, carne de vaca, carne

que foi, carne que vem. Não importa o quê, não importa quem, a única coisa é que sabe bem”), enquanto mimam o papel de toureiro e a estagiária o de touro. Esta parte revela um registo satírico, visto que o jornalista e a estagiária usam máscaras de animais e, por isso, não sabemos quem são e também complementa a anedota de Maria Cachucha (“Os meninos sabem porque chora o boi a caminho do matadouro? Porque depois de morto lhe vão chamar vaca”).

De seguida, o jornalista e a estagiária continuam a fazer perguntas a Maria Cachucha, mas desta vez acompanhados pelas cordas. Quando lhe pergunta se tem medo de morrer, a flauta toca uma linha melódica que antecede a sua intervenção a solo (“Matar ou morrer, matar é viver (...”). Este momento pode querer transmitir que o trabalho dela no matadouro fazia-lhe sentir viva e que ela tinha liberdade para o desempenhar, dado que anteriormente, quando referiu que tinha tido cancro, mas que não continuou a ser acompanhada (“Os doutores trataram, mas fui embora, não era p’ra mim. Parecia um talho, prefiro o matadouro onde sou eu que bato, sou eu que abato, sou eu que mato”).

Posteriormente, o jornalista pergunta se “não a incomoda que a confundam com um homem” e a resposta surge em dueto entre a estagiária e Maria Cachucha, em que o discurso de ambas se complementa e é acompanhado pelo contrabaixo e a flauta, e só nos últimos compassos é que entram o outro contrabaixo e o violoncelo (“As pessoas/ sempre iguais/ uniformes/ sempre iguais/ disformes/ sempre iguais/ conformes/ de tão iguais/ tão banais”). No fim dessa secção, a flauta emite o som da faca, anteriormente emitido na quarta cena, podendo representar uma mudança de assunto e registo da conversa, visto que na secção seguinte continua o questionário a Maria Cachucha, desta vez sobre a infância da personagem e sem instrumentação. Após uma citação do tema da série televisiva Verão Azul, o ensemble continua a tocar e as perguntas continuam, desta vez sobre se “em criança, era rapaz ou rapariga”, ao qual Maria Cachucha responde “Fachavor, fachavor, homem ou melhor?”.

As respostas de Maria Cachucha em relação às questões sobre a sua identidade de género nunca são respondidas diretamente, são respondidas com uma pergunta. No caso da última resposta que deu, parece remeter para o facto de ela ser uma mulher e que desempenha o seu trabalho tão bem ou melhor que um homem, o que causava estranheza e curiosidade, visto que não era comum. Percebemos igualmente que as questões efetuadas pelo jornalista e pela estagiária remetem para a sua identidade de género e saber a razão da sua escolha de vida, no entanto aquando da pergunta do jornalista (“Não importa que a confundam com um

homem?”), as intervenções da estagiária e de Maria Cachucha revelam possíveis comentários em relação à visão da sociedade.

Na cena posterior “O Espelho”, cada contrabaixo toca o mesmo ritmo, mas um toca uma linha grave e outro uma aguda, juntamente com o violoncelo e a flauta executa a linha melódica. A vaca e Maria Cachucha encontram-se frente a frente e a vaca ‘retira’ a sua máscara e cantam as mesmas frases (Sou bela/ Tímida/ Sou dança contínua/ (...)/ Sou bela/ Tão bela/ Jovem, tão jovem). De seguida, entra o porco formando um trio com as restantes personagens. São feitas perguntas como “o que é belo?”, “o que faz/ dum mulher/ uma mulher” e “o que faz um homem/ ser homem”. O palco é iluminado com uma luz branca durante quase toda a cena, no entanto perto do final, a luz torna-se alaranjada.

Na primeira secção, Maria Cachucha fala em recitativo e rodopia e, nos momentos em que não intervém, os instrumentos tocam. Nas secções A e B, a mesma e a estagiária cantam em dueto e a flauta reproduz a mesma melodia que a linha vocal que a estagiária. Nesta parte, as personagens cantam de mãos dadas e olham-se mutuamente como se fosse um espelho, sendo que a estagiária tira a máscara, e cada uma canta sobre a sua beleza e a da outra personagem (“Eu/ eu/ ela/ ela”).

Na secção seguinte, o jornalista intervém perguntando “O que é belo?” e as outras personagens respondem em forma de pergunta (“O cabelo?/ O olhar?/ O que faz dum mulher, uma mulher?”). Nesta parte, a música possui alguns cromatismos, pizzicatos com vibrato e a flauta interpreta as notas com muito ar e com trémolo reforçando o questionamento do discurso dos personagens. A partir do compasso 62, os personagens cantam ao mesmo tempo, mas o discurso entre eles não se encontra alinhado, criando novamente dissonâncias, juntamente com os instrumentos. Nos últimos quatro compassos da cena, Maria Cachucha canta sozinha. Nestas secções, questionam novamente o que é considerado belo para a sociedade (“O que é belo? (...) O corte? O forte? O norte? A morte?”) e também os papéis de género.

Esta cena parece representar uma espécie de sonho da Maria Cachucha onde ela expressa o seu valor como mulher e como indivíduo sem ser julgada. O facto de a estagiária retirar a máscara e cantar em frente a Maria Cachucha, parece assumir a forma de um espelho em que a estagiária pode representar a personagem quando era mais nova. De seguida, os personagens questionam e refletem sobre os estereótipos associados a cada género. Esta rutura da narrativa parece pretender apresentar o lado de Maria Cachucha que não foi enunciado na

entrevista original, de que existe beleza no que não é comum e que ela não deixava de se considerar uma mulher bonita e com valor.

Na cena “Entrevista ‘A Minha Machadinha’”, os músicos fazem pregões de desdém a Maria Cachucha sem acompanhamento instrumental (“Ó miúda, não sejas maria rapaz! /Muito riso, pouco siso. / A brincar às bonecas, como se fosse uma menina! / Tem lá algum jeito! / Uma pouca vergonha!”), ao qual a personagem responde, com um tom melancólico, iluminada com luz azul e é ouvido uma linha mais audível dos contrabaixos e do violoncelo (“Sou o patinho feio/ A menina sozinha/ No recreio/ A menina triste/ Mas sem receio”). Após o seu desabafo, na secção B, o porco pergunta a Maria Cachucha quem ela é, ao qual responde com raiva, iluminada por uma luz amarelada (“Quem sou? Alguém. Alguém Sou. (...) Como sabemos o que vamos ser? Olhem, eu não sei. Nunca soube. (...) Só sei ser, não saber ser. Sou. Sou inteira. Sou eu. Sou (...) E isso, filhos, interessa a alguém? / (...).”).

Nesta secção, não há acompanhamento instrumental enquanto Maria Cachucha fala. Na secção seguinte, a personagem canta uma melodia acompanhada pelas cordas e, de seguida, entra a flauta desempenhando notas marcadas entre pausas que reforça a raiva da mesma (“Maria Cachucha não se esconde, Maria Cachucha vive. Não tem medo, não assusta (...) Quando dizem que Maria Cachucha mete medo ao susto, Maria Cachucha responde: meto medo sim senhor (...).”). No final da cena, fala em recitativo sem instrumentação (“Meto muito medo! Digam lá isso em Lisboa!”). De seguida, no último compasso, as cordas desempenham novamente notas marcadas e uma suspensão no final, enquanto Maria Cachucha sai de cena.

Nesta cena, existem muitas nuances psicológicas da personagem, sendo que inicialmente temos pregões de desdém dos músicos, que podem representar a maioria da sociedade que não compreende a posição da personagem. De seguida, Maria Cachucha canta uma melodia em que expressa a sua tristeza e talvez sentimentos associados à sua infância e, após a pergunta do jornalista, revela a sua exaustão e raiva de se ter de justificar o tempo todo por ser diferente. Aqui, é possível denotar uma intenção de demonstrar o que é que Maria Cachucha pode realmente ter sentido (ou não) a propósito da entrevista realizada pelos jornalistas lisboetas, e a representação destas nuances podem querer denotar os possíveis estados de espírito da mesma em relação ao tom das questões e também de comentários em relação à sua escolha.

Na nona cena “Lápis azul”, o quarteto toca o mesmo tema da terceira cena, visto que é o motivo que podemos associar à redação da revista Eva, enquanto que o jornalista e a estagiária se encontram em volta da secretária a escrever o artigo sobre a Maria Cachucha. Ao mesmo tempo, é projetado um vídeo em que vemos alguém, provavelmente um censor, a riscar um papel com um lápis azul, aludindo à época do Estado Novo, enquanto o jornalista canta em recitativo (“Risca aqui, risca acolí/ Isto – obsceno! / Aquilo – insano! / (...) / Corto texto, corte moral / corto ideias, corte legal / Corto tudo, fica tudo mudo (...)).

Dado que o contexto da ópera se passa na época do Estado Novo em Portugal, esta cena alude à censura jornalística que existia, por isso, à medida que o jornalista e a estagiária escrevem o artigo, o jornalista canta sobre os cortes literais, morais e opiniões pessoais que pudessem estar evidenciadas no artigo que poderiam ser alvo de censura e poderia consequentemente levar a que o artigo não fosse publicado. A projeção videográfica nesta cena também evidencia a censura, dado que temos passagens em que visualizamos uma mão a riscar um documento com um lápis azul, sendo este um símbolo da censura em Portugal.

Na secção C, o jornalista canta sobre os cortes textuais que se encontra a fazer e os instrumentos desempenham notas em *staccato*. Na secção final, a estagiária canta em recitativo sem instrumentação (“Nada ficou”), enquanto que o jornalista fala em recitativo (“Bem vindo ao jornalismo, miúda./ Algo ficou, tiveste o teu batismo de fogo.”). O quarteto toca nos momentos em que os personagens não intervêm.

Na cena seguinte, “Matar a curiosidade”, o porco intervém em registo falado, sem acompanhamento instrumental, descrevendo como um dia recebeu um telefonema depois de alguns anos da publicação do artigo a informar de que Maria Cachucha tinha falecido (“O tempo passou. Perdemos o rasto. Enfim, o contacto. Eu soube que Maria Cachucha gostou do artigo, pelo menos não veio estrada abaixo cortar-nos o pescoço. Um dia, recebo um telefonema.”). Na secção B, a flauta toca a mesma linha melódica da cena quinta e as cordas acompanham harmonicamente até à entrada da doutora, que canta em recitativo (“Maria Cachucha morreu, mas antes de morrer pediu para o chamar (...) disse que iria gostar da curiosidade matar”). Até ao final da cena, a doutora canta em recitativo e o jornalista fala, sob o acompanhamento das cordas. No final da cena, o jornalista fala que voltou a Torres Vedras para assistir à autópsia de Maria Cachucha.

Na cena “Dança porcalhota”, é projetado um vídeo de um porco a dançar com uma mulher, acompanhado pelo quarteto. No início da cena, o vídeo encontra-se desfocado e, por isso, a música parece evidenciar a falta de foco da imagem, por isso executam trilhos de meio, como é referido na partitura. Na secção A, o vídeo encontra-se focado e o quarteto acompanha musicalmente o mesmo. Nos compassos 8 e 9, a flauta executa o princípio do motivo associado a Maria Cachucha, que é desempenhado anteriormente na cena quinta e na décima.

Esta projeção de vídeo parece remeter para as memórias do jornalista com Maria Cachucha, dado que nesse excerto encontram-se um porco e uma mulher que dançam e, perto do fim, visualizamos apenas a cabeça do porco e chora de vez em quando. Nessa secção, as cordas “[pressionam] o arco progressivamente até distorcer ao máximo o som” (Soldado, 2022).

Na última cena, o lado direito do palco é iluminado por uma luz branca e surge a médica, que tem uma máscara de corvo, para fazer a autópsia a Maria Cachucha. Na primeira secção da cena, ambos os personagens falam em recitativo sem instrumentação (“Doutor?! Ah! Já chegou o senhor jornalista. Ótimo, vamos então começar.”). Na secção seguinte, a médica e o jornalista fazem um dueto, acompanhando as cordas, à medida que a primeira levanta o lençol que tapava o corpo de Maria Cachucha (“Vamos agora/ saber/ se era homem/ ou mulher (...) Se Maria Cachucha era homem/ ou mulher (...”).

Na secção B, o quarteto toca e a flauta desempenha as notas a vibrar para representar o acordar da alma de Maria Cachucha. Quando se levanta e vagueia pelo espaço, o palco é iluminado por uma luz azul, e de seguida olha para ambas as personagens, percebendo a sua intenção com a autópsia e fala, sem instrumentação: “Rapariga, rapaz, homem, mulher/ O que interessa é ser capaz, ser capaz, ser capaz”. A luz azul desvanece, iluminando apenas a zona onde se encontra a médica e o jornalista, ainda estáticos. Maria Cachucha canta, juntamente com os dois personagens, e vem em direção ao centro do palco, mas depois sai do mesmo. As luzes apagam-se mais um pouco, ouvindo-se apenas a música e, no fim, profere ‘ser capaz’, sem instrumentação a tocar.

Nesta cena, vemos o objetivo do jornalista a se concretizar, perceber qual era o sexo de Maria Cachucha, no entanto, o espetador não chega a saber e os personagens também não. O facto de a ação parar e Maria Cachucha se levantar quando a médica se encontra a levantar o lençol para investigar, esta refere que aquilo que realmente importa é a capacidade de um

indivíduo e não a identidade de género. Este final permite transmitir uma reflexão para o espetador em relação à identidade de género escolhida pelos indivíduos, dado que, apesar desse aspeto constituir a identidade do mesmo, esse não deixa de ter outras capacidades e merece ser reconhecido por aquilo que faz e é.

Ao longo de toda a ópera, a frase e motivo “ser capaz” está muito presente, sendo mais notório na última cena quando a alma de Maria Cachucha se levanta da mesa e profere as palavras “Rapariga, rapaz/ Homem ou mulher/ O que importa é ser capaz, ser capaz, ser capaz!”. O objetivo com a repetição desta ideia remete para a desconstrução da ideologia do binarismo de género.

Portanto, tanto o libreto como a própria encenação parecem ter tido como objetivo mostrar o outro lado da moeda, neste caso o da própria Maria Purificação da Silva. Após a leitura da reportagem à mesma e o conhecimento dos testemunhos dos criadores, percebemos que tentaram dar a entender como é que esta figura se pode ter sentido durante a sua vida por ter escolhido viver da maneira que lhe era confortável, mas que lhe trouxeram, como a própria Maria Cachucha afirma, alguns dissabores. Isso é perceptível quando lhe perguntam pela infância, pela adição dos pregões de desdém dos músicos, pela intervenção após esse acontecimento que demonstra que sentimentos poderá ter sentido. No entanto, ela vivia em conformidade com o que sentia e precisava, por isso também lhe deram uma oportunidade para se defender, logo após o seu solo na cena oitava.

Em relação à interpretação, a cantora Susana Teixeira representa a figura de Maria Cachucha de uma forma considerada masculina, mais desinibida. A preparação teatral passou pela forma de andar, pelos gestos, pela atitude e pelo “olhar alusivo à personagem que [procuravam] (L. Valadas, comunicação pessoal, 31 janeiro 2024). No que toca ao desempenho vocal da cantora, a linha vocal possui muito vibrato e um tom ligeiramente estrídulo talvez para representar o desvio da norma, tanto pela sua aparência e comportamento considerados fora do comum, como pelo facto de viver em Torres Vedras, que na altura era considerado uma província, uma periferia, portanto distante do centro urbanizado e civilizado lisbonense.

De um modo geral, no que toca aos números musicais, as árias são mais abundantes do que os recitativos, na medida em que existem cenas na sua totalidade que representam os personagens a expressar os seus sentimentos. Na cena quinta, por exemplo, é a primeira vez que vemos a personagem principal e ela dá-se a conhecer através de uma ária, que representa

toda a cena. Do mesmo modo, na cena sétima, apesar de Maria Cachucha proferir um recitativo falado no início, a ação não desenrola, visto que se encontra a elogiar-se a si própria. De seguida, começa a sua ária e junta-se a estagiária, formando um dueto e, mais tarde, um trio com o jornalista até ao fim da cena.

Em relação à dimensão intertextual, o compositor refere que faz algumas citações durante a ópera, nomeadamente quando Maria Cachucha recorda a sua infância na cena sexta e na cena terceira quando o porco e a vaca andam de bicicleta:

Há uma parte onde a Maria Cachucha recorda a sua infância, então eu uso dois temas da minha infância, de quando eu via televisão: a série espanhola *Verão Azul*, se procurar o genérico eu insiro um pouco disso. Depois, a série de ficção científica *Era uma vez o espaço* de Michel Legrand, mas o tema principal acaba por ser do Schubert *A Morte e a Donzela* e achei que fazia todo o sentido, porque ela era uma donzela e trabalhava com a morte, e o tema da morte é sempre recorrente. (L. Soldado, comunicação pessoal, 27 julho 2023).



## **IV - *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa (2022)**

Neste capítulo irei refletir sobre as várias componentes da ópera *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa, nomeadamente o libreto, a partitura musical, a encenação, a cenografia e os figurinos com o auxílio de excertos de entrevistas aos intervenientes. Dado que a ópera é uma adaptação do conto *O Homem dos Sonhos* de Mário de Sá-Carneiro, irei investigar e refletir sobre o próprio conto, assim como o cruzamento entre a ópera e o mesmo através das características literárias do poeta, a componente da sexualidade na sua obra e as representações do masculino e do feminino na mesma para compreender que aspetos literários do poeta foram inseridos nesta manifestação artística. No fim deste capítulo, irei proceder à análise músico-dramatúrgica da ópera, a fim de compreender o cruzamento musical e dramatúrgico, bem como outros aspetos das restantes componentes do espetáculo.

### **4.1. O conto *O Homem dos Sonhos* de Mário de Sá-Carneiro**

*O Homem dos Sonhos* foi escrito em 1914 e encontra-se na coletânea *Céu em Fogo*, publicada em 1915, juntamente com os contos *A Grande Sombra*, *Mistério*, *Asas*, *Eu próprio o Outro*, *A Estranha Morte do Professor Antena*, *O Fixador de Instantes* e *Ressurreição*.

O conto apresenta duas personagens masculinas, o homem dos Sonhos e o narrador. A narrativa é contada na primeira pessoa do singular, pelo narrador e começa por relatar em que circunstâncias conheceu o homem dos sonhos e as suas impressões sobre o mesmo:

(...) Conheci-o em Paris, num Chartier gorduroso de Boul'Mich, nos meus tempos de estudante falido de medicina. Todas as tardes jantávamos à mesma mesa, de forma que um dia entabolámos conversa. Era um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. (...) (Sá-Carneiro, 2015, p. 213).

Certo dia, ambos se encontravam sentados no restaurante do costume e o narrador “começara amaldiçoando a vida e, num tom que não lhe era habitual, o (...) homem apoiou” e começou a desenvolver as suas ideias em torno da vida:

Tem razão, tem razão! É uma coisa horrível esta vida – tão horrível que não se pode tornar bela! Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Atingiu a máxima ventura, e é um desgraçado. (...) A vida, no fundo, contém tão poucas coisas, é tão pouco variada... Olhe em todos os campos. Diga-me: ainda se não enjoou das comidas que lhe servem desde que nasceu? Enjoou-se, é fatal; (...) E quanto aos sentimentos? Descubra-me algum que, no fim de contas, se não reduza a qualquer um destes dois: amor ou ódio. E as sensações? Duas também: alegria e dor.

Decididamente, na vida, anda tudo aos pares, como os sexos. A propósito: conhece alguma coisa mais desoladora do que isto de só haver dois sexos? (...) (ibidem, 215-216).

O mistério em volta do Homem assentava no facto de variar a realidade que, para o mesmo, não tinha variedade nem originalidade, por isso considerava-se um homem feliz e conta ao narrador o seu segredo: a extrapolação da realidade comum por meio do sonho, pois, assim, conseguia variar a existência:

É bem certo. Eu sou feliz. Nunca dissera a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si. Ah! Supunha nesse caso que eu vivia a vida?... Triste ideia fez de mim! Julguei que me tivesse em melhor conta. Se a vivesse, há muito já que teria morrido dela. (...) Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a a lista dum restaurante onde os pratos sempre os mesmos, com o mesmo aspeto, o mesmo sabor. Pois bem! Eu consegui variar a existência – mas varia-la quotidianamente. (ibidem, 219).

O homem explica que “ele não tem apenas tudo o que existe, mas também o que não existe”, pois consegue “viajar para países longínquos, nações misteriosas” (ibidem, 220), e novos mundos criados por ele. De seguida, começa a relatar alguns dos seus sonhos: o mundo em que as trevas reinavam e “todo o silêncio se reunia em música” (ibidem, 222), “o mundo perfeito onde os sexos não são só dois” (ibidem, 223), “[o] país [em que se respirava] música” (ibidem, 223), onde os corpos eram invisíveis, mas as almas eram visíveis; o mundo em que existiam variadas formas de possuir uma mulher, que não fosse por meio de zonas erógenas, “[possuía] com a vista” (ibidem, 227). Após a viagem alucinante narrada pelo homem, o narrador imaginava “as imagens fantásticas que o desconhecido [lhe] evocar”, porém “logo que estavam prestes a fixar-se, desfaziam-se como bolas de sabão...” (ibidem, 229). Depois desse encontro, o narrador “[esteve] dois dias sem o ver” e, quando retornou ao restaurante habitual, encontrou-o à mesa “com uma expressão diferente no seu rosto” (ibidem, 229), pois esse expressara que já tinha conhecido o ideal e que “no fim de contas [era] menos belo do que imaginava...” (ibidem, 229). Essa teria sido a última vez que o narrador viu esse homem.

Após o último reencontro, o narrador refletiu durante alguns meses sobre a figura do homem, sobre quem seria realmente esse “desconhecido [que] era uma criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal... uma criatura de sonho! (ibidem, 232), mas, ao mesmo tempo “uma criatura real” (ibidem, 234), pois, “ele derrubara a realidade, condenando-a ao sonho e vivia-o irreal” (ibidem, 235).

Neste conto de Mário de Sá-Carneiro, ambos os personagens se encontravam entediados com a realidade, no entanto apenas o homem conseguiu imaginar a vida que gostaria de viver, ainda que no seu próprio imaginário. Por isso, as viagens oníricas do homem são o mote do conto em que o próprio leitor encontra-se na mesma posição do narrador, a imaginar todas as “imagens fantásticas que o desconhecido [evoca]” (ibidem, 229). Porém, é possível denotar uma questão interessante em relação ao homem, pois, ao longo do enredo, percebemos uma insistência desse personagem em afirmar que é feliz quando é contrariado. Quando o homem relata que teve “um amigo que se suicidou [por não conhecido] outras paisagens além das que existem” e que, “no seu caso teria feito o mesmo” (ibidem, 217), mas quando o narrador salienta que não realizou tal ato, responde indignado (“Ah! Mas por quem me toma?... Eu conheço outras cores, conheço outros panoramas. Eu conheço o que quero! Eu tenho o que quero! [ibidem, 217]).

Segundo Tânia Barros (2003), os contos presentes na coletânea *Céu em Fogo* “[expressam] o tédio do indivíduo perante o quotidiano banal e por isso insuportável, a fuga para mundos fantásticos, a obsessão da morte e do suicídio, como reações do sujeito a uma realidade insuportável” (p. 10), mas também “reflete não só a angústia do órfão desajustado à vida social, mas também a carência de valores suscetíveis de responder à sua sensibilidade inquieta” (Quadros 1984, 19).

Em *O Homem dos Sonhos*, percebemos que todas as viagens imaginárias que realizou não contribuíram para a satisfação plena do homem, pois tinha uma necessidade constante de sonhar algo diferente para variar a existência e de romantizar o suposto “ideal”, contudo este último ficou aquém das suas expectativas. Na sua dissertação *O duplo em Céu em Fogo de Mário de Sá-Carneiro*, a autora Tânia Barros (2003) argumenta que “o sonho aparece como forma de concretização do real no mundo ideal, desejado pelo protagonista” (p.65) através da criação de edificações imaginárias, “salientando o desapego da vida comum e do real” (Feitosa, p. 21). Ainda sobre o aspeto onírico presente no conto, Feitosa e Sousa (2016) referem que “por meio da narração minuciosa, percebemos que os locais e paisagens que vislumbra se relacionam com a tentativa de extrapolar a realidade” (p.21), pois “tudo isso lhe serve de contemplação artística, e o sonho é a obra que cria na ocasião pela qual se deixa interessar” (p.21). Assim, a vida do personagem caracteriza-se na criação de um mundo imaginário como fuga à realidade, resultado de um isolamento voluntário por sentir que não se identifica com a vida comum e, possivelmente, com as pessoas. Sobre esse aspeto, o autor Marcelo Soares (2018) comenta que

as “viagens maravilhosas legam ao homem dos sonhos comportamentos distintos que também descreve empolgadamente de modo muito positivo, mas que têm como consequência verdadeira o seu cada vez maior apartamento da sociedade, condenando-lhe à solidão tão comum aos melancólicos” (p. 187), contudo “(...) o tédio volta a tomar conta da alma do homem quando o aroma de novidade do seu alegado poder se perde revelando-lhe, cremos, as consequências emocionais das suas escolhas, condiz com a sua natureza (...) constantemente insatisfeita, potencializada pelo isolamento que vai cada vez mais experimentando em suas viagens e que o condenam à igualmente melancólica solidão” (p. 189).

No final do conto, o narrador reflete sobre a personalidade, a aparência e os movimentos do homem, relatando que se tenta recordar do seu rosto, mas com muita dificuldade (“Os seus traços fisionómicos dir-se-hiam inconstantes, sendo quasi impossível abrange-los em conjunto: um grande pintor teria uma real dificuldade em fixar na tela o rosto movel do homem dos sonhos. (...)” [Sá-Carneiro, 232]). Mais adiante, relata que era uma figura de sonho, mas real ao mesmo tempo e descreve-o como “poeira a ascender quimerizada” (ibidem, 235). Através da reflexão do narrador, podemos compreender que o homem dos sonhos era fruto da imaginação do primeiro, pois “muitas vezes [o] acompanhou a casa e [o narrador] jamais conhecera onde fosse a sua (...) (ibidem, 231); era “alto, extremamente alto e magro (...), dum loiro triste, fugitivo” (ibidem, 231); a sua voz de calafrio, ressoando abafada e sonora, parecia vir duma garganta falsa que não [existia] no seu corpo” (ibidem, 231). Neste sentido, a autora Tânia Barros (2003) refere igualmente que “[se pode] dizer que o homem dos sonhos não passa de um sonho do narrador, pois este se desdobra naquele, para dessa forma [possa] viver aquilo que deseja, mas que lhe é impossível enquanto sujeito” (p.68), sendo o homem o “produto do desdobramento do ‘eu’ através do sonho” (p. 69). Assim, segundo Feitosa e Sousa (2016), “o russo seria um desdobramento do eu do narrador, que anseia por uma libertação, por uma vida em contraste com a vida trivial” (p. 22).

Assim sendo, é possível considerar o homem como um produto do imaginário do narrador, que lhe possibilita a evasão do quotidiano, pois como foi referido anteriormente, são narradas viagens muito distintas, sendo que quando uma finaliza, há uma necessidade de escapar para outra a fim de evitar o confronto com a realidade. Porém, na última interação entre o narrador e o homem, percebemos que tanto as edificações como o ideal nunca satisfaziam realmente o homem, e por consequência o narrador. Na sua dissertação, Tânia Barros (2003) argumenta sobre a questão anterior, em que “toda a qualquer imaginação falha, mostrando que

a esfera do real sempre prevalece sobre o universo onírico” (p. 71-72). Por isso, a insistência do homem em afirmar que era feliz era, provavelmente do narrador, visto que o primeiro era um desdobramento seu e também para esconder a insatisfação que sentia com a sua vida. O autor Marcelo Soares (2018) comenta sobre este aspeto, referindo também que as “suas avaliações equivocadamente positivas são como as insistentes repetições da palavra feliz no início do conto, a esconderem sob essa multiplicação a própria infelicidade que acaba lhe vazando pelas bordas e entrelinhas do texto” (p. 187).

## **4.2. Ópera *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa**

### **4.2.1. Estrutura da ópera e objetivos do compositor**

António Manuel Chagas Rosa é professor de Música no Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro e membro integrado do Instituto de Etnomusicologia - Centro de Estudos em Música e Dança, sediado na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Realizou um curso superior de Composição no Conservatório de Roterdão e durante a sua vivência nos Países Baixos, foi maestro no Muziektheater em Amesterdão e professor na classe de ópera no Conservatório Sweelinck. Doutorou-se em Música na Universidade de Aveiro em 2006 com a dissertação “Figuras rítmicas e significados poéticos em Das Buch der Hängende Gärten (O Livro dos Jardins Suspensos) de Stefan George e Arnold Schoenberg.

A sua obra inclui música de câmara, sinfónica, inúmeros ciclos de canções e algumas óperas. Em relação à obra operática, compôs *Melodias Estranhas* com libreto de Gerrit Komrij, encomendada pelas Capitais Europeias da Cultura em 2001, Porto e Roterdão; o conto musical *As Feiticeiras*, a partir de um texto de Maria Teresa da Horta, estreada em 2006 através de uma encomenda do agrupamento Musicatreize; e *O Homem dos Sonhos*, a partir de um conto de Mário de Sá-Carneiro, estreada em 2022.

A ópera de câmara *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa foi estreada no dia 4 de fevereiro de 2022 no Teatro de São Luiz em Lisboa e esteve em cena até dia 6 de fevereiro. Foi igualmente apresentada no Teatro Viriato, em Viseu, no dia 11 de fevereiro do mesmo ano e de seguida no dia 10 de setembro no OperaFest Lisboa. Tem libreto de António Chagas Rosa, direção musical de Jan Wierzba, encenação de Miguel Loureiro e interpretação de Catarina Molder (Homem dos Sonhos), Christian Luján (Narrador), Vasco Santos e Pedro Santos (figurantes). É uma adaptação do conto literário de Mário de Sá Carneiro com o mesmo título inserido na coletânea *Céu em Fogo* (1915), redigida pelo poeta em Paris.

A ópera tem uma duração aproximada de 75 minutos e é constituída por sete cenas, sendo que cada uma corresponde a um sonho do homem dos sonhos. A familiaridade do compositor com o poeta Mário de Sá-Carneiro é refletida na escolha deste conto, dado que o mesmo convive com as suas obras desde a sua juventude (Chagas Rosa, 2022). O compositor utilizou o texto de Sá-Carneiro e realizou adaptações na ordem textual aquando da redação do libreto. Além disso, a ópera termina de forma diferente da do conto, pois enquanto o conto termina com um suicídio provavelmente implícito após a reflexão do narrador, o espetáculo termina com a última intervenção do homem dos sonhos (“Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava... E o meu amigo que tem feito?” [Chagas Rosa, 2022]).

Através da partitura musical, percebemos que a tessitura vocal do personagem o homem dos sonhos é de soprano, interpretado por Catarina Molder, resultando em um papel travestido, visto que o compositor “[vê] mais o ‘homem dos sonhos’ propriamente dito sob a forma de um personagem feminino do que de um personagem masculino, dado que todo o texto exprime a alma feminina de Mário de Sá-Carneiro” (Chagas Rosa, 2022). Em relação ao personagem do narrador, António Chagas Rosa concebe-o como “um alter ego do poeta, [representando] a realidade de alguém que vive preso às contingências do quotidiano e que sofre justamente de tudo aquilo de que ‘o homem dos sonhos’ se libertou”, com uma tessitura vocal de barítono interpretado por Christian Luján (ibidem).

#### **4.2.2. O Conceito**

A visão do compositor em relação a esta adaptação do conto de Mário de Sá-Carneiro envolve um contexto de teatro musical. Em cada cena, percebemos o dinamismo dos personagens, que é caracterizado pela presença simultânea da dança, da música e do teatro, à medida que embarcam nas viagens relatadas pelo homem dos sonhos. Na cena primeira, quando o homem entra em palco, narra e gesticula as variadas razões da vida ser horrível e o narrador observa-o atentamente e repete os seus gestos. Quando começa a valsa, o homem e o narrador movimentam-se e dançam uma valsa. Sendo que existem muitas pausas no discurso melódico, e até mesmo quando cantam, os personagens movimentam-se no palco, gesticulando e dançando. Chagas Rosa explica que “concebe a obra como sendo uma ópera para apenas dois cantores, um soprano e um barítono, sendo estes necessariamente detentores de uma poderosa expressão dramática” (Chagas Rosa, 2022).

A propósito do aspeto da sensualidade, sabemos que este conto de Mário de Sá-Carneiro, assim como outras obras literárias, possui alguns elementos relativos ao erotismo e também à sexualidade, como é possível visualizar nas cenas segunda, quinta e sétima. Nestas cenas, encontramos posições eróticas e provocantes, assim como gemidos no caso das cenas segunda e quinta; e, na cena sétima, ambos os personagens se encontram a masturbar em palco aquando do relato da voluptuosidade sobre a possessão da mulher através da visão. Em relação à sétima e última cena, António Chagas Rosa menciona a receção do público e da crítica a propósito da mesma:

Outro ponto referenciado pelos críticos foi aquele que se situa na sétima e última cena da ópera, na qual ocorre uma simulação de masturbação. Ali, no termo da partitura, acontece em palco uma assunção plena do voyeurismo sexual de Sá-Carneiro (eu penso que inteligentemente distribuído pelos dois sexos), e que eu não intencionava tão explícito. Mas tal veio a acontecer por via da encenação proposta pelo maravilhoso Miguel Loureiro e, sobretudo, pela intervenção pessoal da Catarina. Foi um momento feroso e perturbador, onde tanto o texto como a música são capazes de suscitar os maiores desvarios (Chagas Rosa, 2022).

Apesar da proposta de Miguel Loureiro e de Catarina Molder se ter evidenciado explícita e, conseqüentemente, perturbadora para o público, creio que a encenação possibilitou a materialização verosímil do texto de Mário de Sá-Carneiro, dado que o mesmo possui descrições minuciosas de algumas voluptuosidades sensuais e explícitas. Aliás, a sexualidade é um aspeto que se encontra em outros contos da coletânea *Céu em Fogo*, assim como em outras obras do poeta, também mencionado pelo compositor:

A sexualidade tangível, real, difusa, aguda, pandémica e transversal de Sá-Carneiro está expressa em muitos passos das novelas do volume *Céu em Fogo*, publicado em 1915, ao qual “*O Homem dos Sonhos*” pertence. Há frases, conceitos, imagens e sensações que são as mesmas e que trespassam esses oito contos, tendo o poeta feito uso abundante da técnica do leitmotiv entre estes oito “andamentos”. (...) No corpo da sua obra, Mário de Sá-Carneiro cria personagens que são extensões de si próprio, que experimentam formas várias de viver o ópio do sexo tanto na prática como na contemplação (como, por exemplo, Ricardo de Loureiro faz em “A Confissão de Lúcio”) (Chagas Rosa, 2022).

#### **4.2.3. O Libreto**

O libreto foi redigido pelo compositor António Chagas Rosa e é baseado no conto *O Homem dos Sonhos* de Mário de Sá-Carneiro, apresentando os principais motivos do conto, nomeadamente a loucura, o sonho e a imaginação. No entanto, o mesmo apresenta adaptações por parte do libretista, nomeadamente ao nível da ordem textual. O compositor “[tentou] tornar

o libreto poético usando [as] palavras retiradas da prosa” (Chagas Rosa, 2022), alterando o seguimento da narrativa através de uma reorganização das palavras de Sá-Carneiro, a fim de criar sete cenas, sendo que cada uma corresponde a um sonho do personagem o homem dos sonhos. Um dos exemplos é o facto da ópera terminar com o último diálogo entre o narrador e o homem dos Sonhos e o fim do conto encontra-se no início, quando o narrador se encontra em palco a beber.

Na cena primeira, o narrador encontra-se sozinho em um café em Paris em 1914, segundo consta no libreto, e relata que “[o homem] parecia-[lhe] um mistério] e que [o penetrou] numa noite de chuva” e depois pragueja a vida (ibidem). O homem concorda com o narrador e relata as razões da vida ser “tão horrível que não pode tornar-se bela”, afirmando que ele “não [é] como os outros, [que é] feliz” (ibidem). O narrador, apesar de achar “estar ouvindo um louco”, a curiosidade que tinha era superior (ibidem). Por fim, o homem afirma que vai contar o seu segredo e afirma que o “seu orgulho é indomável e o [que] o maior vexame é viver a vida”, comparando-a à lista de pratos de um restaurante (ibidem).

Na cena seguinte, o homem começa por afirmar que conseguiu mudar a sua vida, pois “não [tinha] só tudo quanto existe, (...) [tinha] também tudo quanto não existe”, por meio de edificações imaginárias (ibidem). O narrador, curioso, refletia sobre a figura do homem e “[temia] quase endoidecer”, também por meio do discurso do outro personagem, que começava a relatar sobre cenários que não eram comuns (ibidem). No fim, o homem afirma que vai sonhar o ideal “porque é sonhando que [vive] tudo”, e faz uma descrição do mesmo (ibidem).

Na cena terceira, o homem dos sonhos começa por argumentar que “o que existe de melhor na vida é o movimento” e que “viajar é viver o movimento” (ibidem). Descreve as cores dos cenários, aborda as regiões polares e afirma que teve “um amigo que se matou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outros panoramas” (ibidem). O narrador reflete sobre a aparência do homem e que sensações lhe transmite (“Uma criatura de sonho...de bruma, indefinida e vaga, irreal... Alto e extremamente magro. Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante, mas não brilhavam... julguei estar ouvindo um louco...” (ibidem)). De seguida, o homem repete o episódio do seu amigo, e dirige-se ao narrador acrescentado que “no seu caso, teria feito o mesmo” (ibidem). Depois, segundo o comentário adicional do libretista, o homem dos sonhos demonstra a existência de outras cores através de mímica, cantarolando sobre a música do piano. No fim, o homem justifica que conhece “outras cores, outros panoramas, [porque conhece] o que [vive] e [tem] o que [quer]” (ibidem).

Na cena quarta, o homem narra outro sonho em que “[partiu] para uma terra ignorada, perdida num mundo extrarreal, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva” (ibidem). Após a descrição do mundo das trevas, o narrador questiona novamente sobre o homem (“a sua voz de calafrio parece vir de uma garganta falsa” e “[teme] quase endoidecer” [ibidem]). Após a sua reflexão, dança desastrosamente ao som de uma valsa grotesca e, de seguida, profere que vai dormir uma sesta. Enquanto o narrador dorme, o homem continua a descrever esse mundo tenebroso (“A multidão girando, silenciosa, e todo aquele silêncio se reunia em música. (...) Num recanto, dois amantes a morderem-se nas bocas. Mais longe, uma cena de sangue, gritos de dor. (...) Toda a vida mergulhada na escuridão impenetrável... (...)”[ibidem]). Entretanto o narrador acorda sobressaltado e grita que é “impossível” e que “a vida é um lugar comum” (ibidem).

Na cena quinta, o homem dos sonhos continua a relatar os seus sonhos, sendo este “um mundo perfeito onde os sexos não são só dois” (ibidem). Nesta viagem imaginária, narra a existência de “labirintos de corpos entrelaçados, contínuos, sucessivos e atuais (...) se prolongavam uns pelos outros” a se possuírem, culminando em “uma cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e atuais que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida” (ibidem). Nesta cena, o narrador encontra-se em dueto com o homem e a única vez que canta sozinho, complementa a descrição do universo que o homem relata e cita as suas palavras (“É um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa. É mais alguma coisa! Ele disse: ‘Pude ver labirintos de corpos entrelaçados numa cadeia, contínuos, sucessivos, que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida...’ [ibidem]).

A cena seguinte aborda a tentativa do homem de descrever um outro cenário onírico, porém encontra alguma dificuldade em encontrar palavras que o caracterizem. A propósito desta tentativa de narrar este mundo, o libretista e compositor adicionou um comentário que auxilia a compreensão do comportamento do personagem, pois indica que esse se encontra nervoso e, consequentemente confuso, dado que existem muitas repetições frásicas (“Narrar-lhe todas as minhas viagens seria impossível. No entanto, quero falar ainda de um outro país. Todo duma cor que não sei descrever. Não lho sei descrever, não sei, não sei! Porque não existe, não sei descrever. Era duma cor que não cor. Eis no que residia a sua beleza! Beleza! Beleza! Beleza!” [ibidem]). Segundo este personagem, o mundo que tentava caracterizar “não constituía o ar nem nenhum outro gás”, pois aquilo que se respirava era música (ibidem), e, além disso, os corpos

eram invisíveis e as almas visíveis. De seguida, dirige-se ao narrador em diálogo proferindo que “[viaja] o que [deseja]” e que se “[quer] ir às montanhas, [que escusa] de ir à Suíça!” (ibidem). No final, faz uma reflexão sobre as viagens que faz na sua imaginação afirmando que “há mares que não são mares e extensões vastíssimas que não são montes nem planícies, que são qualquer coisa mais bela, mais alta ou mais plana, enfim, mais sensível, mais sensível, mais sensível...” (ibidem). Como resultado, o riso do narrador passa a choro compulsivo, segundo o comentário adicional do libretista.

A sétima e última cena inicia com o narrador a citar as palavras do homem, anunciando que “no círculo espiritual, também para mim não há barreiras – e tenho sentido, para além do amor e do ódio, outros sentimentos que lhos não posso definir, é claro, porque só eu os vivo... [pois] sou o único homem a quem estes sentimentos emocionam. Logo, seria desnecessário ter uma voz que os traduzisse, visto que a ninguém a poderia comunicar” (ibidem). De seguida, o homem narra a sua última voluptuosidade que consiste na posse de uma mulher, que não a física, pois afirma que tem “possuído mulheres de mil outras maneiras, [e que tem] delirado outros espasmos que residem noutros órgãos” (ibidem). O personagem explica que possui o corpo feminino com a visão, que “a (...) carne não toca nem de leve a carne da amante nua” e que “(...) só os olhos é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios...” (ibidem). À medida que descreve o cenário erótico, o narrador começa a gemer, resultando em respiração arfante, e, depois do homem proferir que “[possuem] só com a vista], o mesmo imita os espasmos do narrador, sendo estas observações complementares inseridas no libreto. Após esse momento, o narrador, extremamente perturbado, pede silêncio, pois, fala que “pelo [seu] cérebro [ia] um tufão silvando [de] imagens fantásticas” (ibidem), ao qual o homem responde-lhe afirmando que era feliz “porque [tinha] tudo quanto [queria], tudo, tudo!” e que “[conseguiu] tornar infinito o universo – que todos chamam infinito, mas que é para todos um campo estreito e bem murado” (ibidem). De seguida, este último personagem pede conhaque e após bebê-lo ruidosamente, dirige-se ao narrador afirmando que já tinha conhecido o ideal e que “no final de contas é menos belo do que imaginava...” e termina, a perguntar “e o meu amigo, o que tem feito?” (ibidem).

Através do resumo do libreto, é possível evidenciar algumas diferenças face ao conto de Mário de Sá-Carneiro. Na tabela seguinte, apresento do lado esquerdo as componentes de cada cena e, no lado direito, o seguimento normal do conto do poeta português a fim de perceber as alterações de ordem textual efetuadas pelo libretista.

Libreto	Conto
<p align="center"><b>Cena 1: “Um homem feliz”</b></p> <p><b>Narrador:</b> <i>Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava. O mistério, penetrei-o numa noite de chuva. Muito densa. Frigidíssima. Maldita vida!</i> (Falado, repete ad libitum)</p> <p><b>Homem dos Sonhos:</b> Tem razão, muita razão! É uma coisa horrível esta vida – tão horrível que não pode tornar-se bela. Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor. É-lhe impossível desejar mais porque possui tudo. Atingiu a máxima ventura e é um desgraçado. Há lá desgraça maior do que a impossibilidade de desejar? <i>Eu não sou como os outros.</i> <i>Eu sou feliz, entenda bem. (...)</i></p>	<p>Nunca soube o seu nome. Julgo que era russo, mas não tenho a certeza. Conheci-o em Paris, num Chartier gorduroso de Boul’Mich, nos meus tempos de estudante falido de medicina. Todas as tardes jantávamos á mesma mesa, de forma que um dia entabolámos conversa. Era um espirito original e interessantissimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava, soube-o mais tarde: era um homem feliz. Não estou divagando: era um homem inteiramente feliz – tão feliz que nada lhe poderia aniquilar a sua felicidade. Eu costumo dizer, até, aos meus amigos que o facto mais singular da minha vida é ter conhecido um homem feliz. O mistério, penetrei-o uma noite de chuva – uma noite muito densa, frigidissima. Eu começara amaldiçoando a vida, e, num tom que lhe não era habitual, o meu homem apoiou: – «Tem razão, muita razão! É uma coisa horrível esta vida – tão horrível que se não pode tornar bela! Olhe um homem que tenha tudo: saude, dinheiro, gloria e amor. É-lhe impossível desejar mais, porque possui tudo quanto de formoso existe. Atingiu a máxima ventura, e é um desgraçado. Pois ha lá desgraça maior que a impossibilidade de desejar!... (...)</p>
<p align="center"><b>Cena 2: “O ideal”</b></p> <p><b>Homem dos Sonhos:</b> Pois bem! Eu consegui variar a existência. Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? Eu tenho também tudo quanto não existe. Aliás, apenas o que não existe é belo...</p>	<p>»Com certeza o que existe de melhor na vida é o movimento, porque, caminhando com uma velocidade igual á do tempo, no.lo faz esquecer. Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes – por isso a</p>

Vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim,  
e viajo em países longínquos, nações misteriosas que existem para mim, não porque as descobrisse, mas porque as edifiquei.  
Eu edifico tudo.  
Um dia hei-de mesmo erguer o ideal.  
E todo esguio o entrevejo fantástico.  
*E todo esguio...a extinguir-se em altura azul...*  
*Esculpido em vitória...*  
*Resplandecendo ouro...*  
*Ouro não, mas um metal mais áureo que o ouro...*

**Narrador:**

O desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho  
– e entretanto uma figura real.  
*Tem quase endoidecer...*  
*Meu pobre cérebro...Ha! Ha Ha! (Repete)*  
Meu pobre cérebro que a asa do mistério roçara!

**Homem dos Sonhos:**

Pois bem!  
O ideal... vou sonhá-lo esta noite porque é sonhando que eu vivo tudo.  
Compreende? Sonho o que quero. Vivo o que quero!  
*E todo esguio...a extinguir-se em altura azul...etc.*

coisa mais bela que os homens inventaram.  
»Viajar é viver o movimento. Mas, ao cabo de pouco viajarmos, a mesma sensação da monotonicidade terrestre nos assalta, bocejantemente nos assalta. Por toda a banda o mesmo cenário, os mesmos acessórios: montanhas ou planícies, mares ou pradarias e florestas – as mesmas côres: azul, verde e sépia – e, nas regiões polares, a brancura cegante, ilimitada, expressão-ultima da monotonicidade. Eu tive um amigo que se suicidou por lhe ser impossível conhecer outras côres, outras paisagens, além das que existem. E eu, no seu caso, teria feito o mesmo.» Sorri, ironicamente observando: – Não o fez comtudo... – Ah! mas por quem me toma?... Eu conheço outras côres, conheço outros panoramas. Eu conheço o que quero! Eu tenho o que quero! Fulguravam-lhe os estranhos olhos azuis; chegou-se mais para mim e gritou: – Eu não sou como os outros. Eu sou feliz, entenda bem, sou feliz! Era tão singular a sua atitude, tão especial o tom da sua voz, que julguei estar ouvindo um louco, e senti um desejo infinito de pôr termo á conversa. Mas não havia pretexto. Tive que ficar, e, a partir dêste momento, o homem bizarro, sem se deter um instante, fez-me a seguinte admirável confissão: – «É bem certo. Eu sou feliz. Nunca disséra a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si. Ah! supunha nesse caso que eu vivia a vida?... Triste ideia fez de mim! Julguei que me tivesse em melhor conta. Se a vivesse, ha muito já que teria morrido dela. O

	<p>meu orgulho é indomável, e o maior vexame que existe é viver a vida. Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a á lista dum restaurante onde os pratos sejam sempre os mesmos, com o mesmo aspecto, o mesmo sabor.</p>
<p><b>Cena 3: “O movimento”</b> <b>Homem dos Sonhos:</b> Com certeza, com certeza, o que existe de melhor na vida é o movimento porque, caminhando com uma velocidade igual à do tempo, no-lo faz esquecer. Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes. Viajar é viver o movimento. Mas ao cabo de pouco viajarmos, a mesma sensação de monotonicidade nos assalta. Por toda a banda o mesmo cenário, as mesmas cores: azul, verde e sépia. E nas regiões polares, a brancura cegante, ilimitada. Tive um amigo que se matou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outros panoramas. Eu sou feliz, entenda bem, eu sou feliz. <b>Narrador:</b> Uma criatura de sonho...de bruma, indefinida e vaga, irreal... Alto e extremamente magro. Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante mas não brilhavam... Julguei estar ouvindo um louco... (...)</p>	<p>»Pois bem! Eu consegui variar a existencia – mas varia-la quotidianamente. Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe? –; eu tenho também tudo quanto não existe. (Aliás, apenas o que não existe é belo). Eu vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, sentimentos criados por mim, voluptuosidades só minhas – e viajo em países longíquos, em nações misteriosas que existem para mim, não porque as descobrisse, mas porque as edifiquei. Porque eu edifico tudo. Um dia hei de mesmo erguer o ideal – não obtê-lo, muito mais: construí-lo. E já o entrevejo fantástico... e todo esguio... todo esguio... a extinguir se em altura azul... esculpido em vitória... resplandecendo ouro... ouro não, mas um metal mais aureo do que o ouro... 220 »De resto, é evidente, faltam-me as palavras para lhe exprimir as coisas maravilhosas que não existem... Ah! o ideal... o ideal... Vou sonhá-lo esta noite... Porque é sonhando que eu vivo tudo. Compreende? Eu dominei os sonhos. Sonho o que quero. Vivo o que quero.</p>
<p><b>Cena 4: “As trevas”</b> <b>Homem dos Sonhos:</b> As viagens maravilhosas que eu tenho feito! A mais bela é esta porque foi a mais temível. Temível! Eu estava farto de luz.</p>	<p>»As viagens maravilhosas que tenho feito! Vou-lhe contar algumas... A mais bela é esta, porque foi a mais temível: »Eu estava farto de luz. Todos os países que percorrera, todos os</p>

Todos os países que percorrera, inundava-os a luz do dia e à noite a das estrelas. Que impressão enervante essa luz eterna! Sempre a mesma coisa, sempre tirando o mistério às coisas...

Parti para uma terra ignorada, perdida num mundo extrarreal onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva.

Não há palavras que traduzam a beleza dessa região inigualável, singular...

Porque eu vi as trevas!  
A sua inteligência não concebe isto, nem a de ninguém...

**Narrador:**  
Que vem a ser aquele homem? Temo quase endoidecer...

**Homem dos Sonhos:**  
Porque eu vi as trevas!

**Narrador:**  
A sua voz de calafrio parece vir de uma garganta falsa...

Ah! Ah! Ah! (O narrador dança desastradamente ao som de uma valsa grotesca)

Abismo azul... Vou sonhar.  
*Vou dormir uma sesta.* (Gritado. Em seguida, enquanto o homem dos sonhos canta, o narrador dorme, falando alto ocasionalmente durante o sono)

**Homem dos Sonhos:**  
Era uma capital imensa...  
A multidão girando, silenciosa, e todo aquele silêncio se reunia em música.  
Que estranho calafrio!  
Vida misteriosa porque a luz não a dominava.  
Eu via a treva, via a treva...  
Num recanto, dois amantes a morderem-se nas bocas.  
Mais longe, uma cena de sangue, gritos de dor.  
Pelos arrabaldes, os vinhedos carregados de frutos, os trigais maduros.  
Toda a vida mergulhada na escuridão impenetrável...  
Que triunfo! Impenetrável... Que triunfo impenetrável...  
Triunfo na escuridão impenetrável! (...)

scenários que contemplara, inundava-os a luz do dia, e, á noite, a das estrelas. Ah! que impressão enervante me causava essa luz eterna, essa luz enfadonha, sempre a mesma, sempre tirando o mistério às coisas... Assim parti para uma terra ignorada, perdida em um mundo extra-real, onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva... Não ha palavras que traduzam a beleza que experimentei nessa região singular. Porque eu via as trevas. A sua inteligencia não concebe isto, decerto, nem a de ninguém... »Era uma capital imensa... Os boulevards rasgavam-se extensísimos, sempre ascendendo, ladeados por grandes arvores; a multidão pejavaos girando silenciosa, e os veículos – os trens, os grandes omnibus, os automoveis – rodavam isocronamente num clangôr soturno. E todo aquele silencio se reunia em musica. Ah! que estranho calafrio de mêdo me varou, delicioso e novo, o corpo dispersado! Em face dos meus olhos abria-se uma vida misteriosa, emfim, porque a luz a não iluminava!... Espectaculo soberbo e pavoroso! Eu via a treva!... Eu via a treva!... No recanto duma rua perdida encontrei dois amantes a morderem-se nas bôcas. (...)Mais longe assisti a uma scena de sangue: cruzavam-se estiletos, havia gritos de dôr... Nunca vivi um momento mais temivel do que esse... E, pelos arrabaldes, os vinhedos carregados de frutos, os trigais maduros, as seáras e os pomares que o vento balanceava... toda a vida, em suma, toda a vida, na escuridão impenetravel!... Que triunfo! Que triunfo!...

<p style="text-align: center;"><b>Cena 5: “Os sexos”</b></p> <p><b>Homem dos Sonhos:</b> Glória maior foi a viagem a um mundo perfeito onde os sexos não são só dois.</p> <p><b>Narrador</b> (em dueto com o homem dos sonhos): Labirintos de corpos entrelaçados, contínuos, sucessivos e actuais que se prolongavam uns pelos outros.</p> <p><b>Homem dos Sonhos:</b> Uma cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e actuais que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida. Era, ruivamente, era o cântico aureolar da carne.</p> <p><b>Narrador e Homem dos Sonhos:</b> <i>Glória maior foi a viagem a um mundo perfeito, etc.</i> Era, ruivamente, era o cântico aureolar da carne. Infinito! Infinito! Partitura sublime da voluptuosidade que fremiam todos esses sexos diferentes vibrando em turbilhões... A vida a deslizar em ondas...a deslizar em ondas... O mundo, para ele / mim, ultrapassou-se.</p> <p><b>Narrador:</b> É universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa. É mais alguma coisa! Ele disse: “Pude ver labirintos de corpos entrelaçados numa cadeia, contínuos, sucessivos, que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida...”</p> <p><b>Homem dos Sonhos</b> (em dueto): ...a possuem-se. De espasmos contínuos, sucessivos e actuais que se prolongavam uns pelos outros. Infinito...infinito... (...)</p>	<p>»Glória maior foi talvez a que atingi na minha viagem a um mundo perfeito onde os sexos não são dois só... Pude vêr labirintos de corpos entrelaçados a possuírem-se numa cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e actuais, que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida... Infinito! Infinito! Era, ruivamente era, o cantico aureolar da carne, a partitura sublime da voluptuosidade que fremiam todos esses sexos diferentes vibrando em turbilhões... A vida a deslizar em ondas... a vida a deslizar em ondas!...</p>
<p style="text-align: center;"><b>Cena 6: “Os corpos invisíveis”</b></p> <p><b>Homem dos Sonhos</b> (com nervosismo e inúmeras repetições): Narrar-lhe todas as minhas viagens seria impossível. No entanto, quero falar ainda, quero falar de um outro país. Todo duma cor que não sei descrever. Não lho sei descrever, não sei, não sei!</p>	<p>»Narrar-lhe todas as minhas viagens seria impossível. No entanto quero lhe falar ainda doutro país. »Que estranho país esse... Toda duma côr que lhe não posso descrever porque não existe – duma côr que não era côr. E eis no que residia justamente a sua beleza</p>

<p>Porque não existe, não sei descrever. Era duma cor que não era cor. Eis no que residia a sua beleza! Beleza! Beleza! Beleza! A atmosfera deste mundo não a constituía o ar nem nenhum outro gás. Não era atmosfera, não era nenhum outro gás. Era música! Nesse país respirava-se música. Música! No entanto, o que era visível, definido e real era a alma. A alma! Mas o que havia de mais bizarro era a humanidade que o povoava. Tinha alma e corpo como a gente da Terra. Entanto o que era visível, definido e real, era a alma. Os corpos eram invisíveis, eram invisíveis como são as nossas almas. Talvez nem sequer existissem, da mesma forma que as nossas almas talvez não existam também... Talvez não existam... Nesse país o meu espírito ampliou-se. Tive a noção de perceber o incompreensível... Hei-de lá voltar um dia, hei-de lá voltar a esse país sem igual. (Falando, dirigindo-se ao narrador) <i>Em suma! Meu amigo, eu viajo o que desejo. Se quero montanhas, escuso de ir à Suíça!</i> (riso do narrador)</p> <p>Para mim, há mares que não são mares e extensões vastíssimas que não são montes nem planícies, que são qualquer coisa mais bela, mais alta ou mais plana, enfim, mais sensível, mais sensível, mais sensível... (o riso do narrador passa a choro convulsivo).</p>	<p>suprema. A atmosfera deste mundo, não a constituía o ar nem nenhum outro gás – não era atmosfera, era música. Nesse país respirava-se música. Mas o que havia de mais bizarro era a humanidade que o povoava. Tinha alma e corpo como a gente da terra. Entanto o que era visível, o que era definido e real – era a alma. Os corpos eram invisíveis, desconhecidos e misteriosos, como invisíveis, misteriosos e desconhecidas são as nossas almas. Talvez nem sequer existissem, da mesma forma que as nossas almas talvez não existam também... »Ah! que sensações divinas vivi nesse país!... O meu espírito ampliou-se... Tive a noção de perceber o incompreensível... Hei de talvez lá voltar um dia, a esse país sem igual, a esse país d’Alma... »Em suma, meu amigo, eu viajo o que desejo. Para mim há sempre novos panoramas. Se quero montanhas, escuso de ir à Suíça: parto para outras regiões onde as montanhas são mais altas, os glaciares mais resplandecentes. Há para mim uma infinidade de cenários montanhosos, todos diversos, como há também mares que não são mares e extensões vastíssimas que não são montes nem planícies, que são qualquer coisa mais bela, mais alta ou mais plana – enfim, mais sensível! O mundo para mim ultrapassou-se: é universo, mas um universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga. Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa</p>
<p><b>Cena 7: “Espasmos”</b> <b>Narrador:</b> Ele disse: “No círculo espiritual, também para mim não há barreiras – e tenho sentido,</p>	<p>»No círculo espiritual, também para mim não há barreiras – e tenho sentido, além do amor e do odio, outros sentimentos que lhe não posso</p>

para além do amor e do ódio, outros sentimentos que lhos não posso definir, é claro, porque só eu os vivo... Sou o único homem a quem estes sentimentos emocionam. Logo seria desnecessário ter uma voz que os traduzisse, visto que a ninguém a poderia comunicar. Aliás o mesmo acontece com as horas mais belas que vivi. As que se assemelham às da vida são as menos admiráveis.”

**Homem dos Sonhos:**  
Agora passo-lhe a esboçar algumas voluptuosidades novas. Um corpo de mulher é sem dúvida uma coisa maravilhosa. Mas o lamentável é que poucas formas há de possuir toda essa beleza. Tudo acabará em um espasmo que há-de ser sempre o mesmo, sempre o mesmo! Eu tenho possuído mulheres de mil outras maneiras, tenho delirado outros espasmos que residem noutros órgãos. Ah! Como é delicioso possuir com a vista! A nossa carne não toca nem de leve a carne da amante nua. Os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios... Espasmo ilimitado, espasmo de sombra. Os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira, onde os cabelos sentem. (...)

**Narrador** (extremamente perturbado)  
Ah...Ah...  
Ui! Ui!  
Silêncio! Silêncio!  
*Pelo meu cérebro vai um tufão silvando. E que imagens fantásticas!* (Falado)  
Rodopiantes, rodopiantes...  
*Pareciam, no entanto, definir-se em traços reais. Mas logo se desfaziam como bolas de sabão.* (Falado)

**Homem dos Sonhos:**  
Enfim, meu amigo, compreenda-me. Compreenda-me! Compreenda-me... Eu sou feliz porque tenho tudo quanto quero, tudo, tudo!

definir, é claro, porque só eu os vivo, não havendo assim a possibilidade de lhos fazer entender nem por palavras, nem por comparações. Sou o unico homem que esses sentimentos emocionam. Logo seria desnecessario ter uma voz que os traduzisse, visto que a ninguem a poderia comunicar. Aliás o mesmo acontece com as horas mais belas que tenho vivido. Só lhe posso dizer as que de longe se assemelham ás da vida e que por isso exactamente são as menos admiraveis. »Agora passo-lhe a esboçar algumas voluptuosidades novas. »Um corpo de mulher é sem duvida uma coisa maravilhosa – a posse dum corpo esplendido, todo nu, é um prazer quasi extrahumano, quasi de sonho. Ah! o misterio fulvo dos seios esmagados, a escorrer em beijos, e as suas pontas loiras que nos roçam a carne em extases de marmore... as pernas nervosas, aceradas – vibrações longinquas de orgia imperial... os labios que foram esculpidos para ferir de amor... os dentes que rangem e grifam nos espasmos de além... Sim, é belo; tudo isso é muito belo! Mas o lamentavel é que poucas formas ha de possuir toda essa beleza. Emmaranhem-se os corpos contorcidamente, haja beijos de ansia em toda a carne, o sangue corra até... Por fim sempre os dois sexos se acariciarão, se entrelaçarão, se devorarão – e tudo acabará em um espasmo que ha de ser sempre o mesmo, visto que reside sempre nos mesmos órgãos!... »Pois bem! Eu tenho possuido mulheres de mil outras maneiras, tenho delirado outros

E porque nunca esgotarei aquilo que posso querer.  
Consegui tornar infinito o universo  
– que todos chamam infinito, mas que é para todos um campo estreito e bem murado.  
Conhaque! Conhaque! (É-lhe servido um copo de conhaque que o homem dos sonhos bebe ruidosamente)  
Já conheço o ideal. No final de contas é menos belo do que imaginava...  
(dirigindo-se ao narrador)  
*E o meu amigo o que tem feito?* (falado)

espasmos que residem noutros órgãos. »Ah! como é delicioso possuir com a vista... A nossa carne não toca, nem de leve, a carne da amante nua. Os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a bôca e lhe trincam os seios... Um rio escaldante se nos precipita pelas veias, os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira, os cabelos sentem, dilatam-se-nos os musculos... e os olhos de longe, vendo, vão exaurindo toda a beleza, até que por fim a vista se nos amplia, o nosso corpo inteiro vê, um estremeção nos sacode e um espasmo ilimitado, (...). »Emfim, meu amigo, compreenda me: Eu sou feliz porque tenho tudo quanto quero e porque nunca esgotarei aquilo que posso querer. Consegui tornar infinito o universo – que todos chamam infinito, mas que é para todos um campo estreito e bem murado.» Houve um grande silencio. Pelo meu cerebro ia um tufão silvando, e as imagens fantasticas que o desconhecido me evocara – rodopiantes, pareciam querer no emtanto definir-se em traços mais reais. Mas logo que estavam prestes a fixarse, desfaziam-se como bolas de sabão... O homem disse ainda: – A vida é um lugar comum. Eu soube evitar esse lugar comum. Eis tudo. E mandou vir conhaque. Estive dois dias sem o vêr. Quando o encontrei de novo á mesa do restaurante, notei uma expressão diferente no seu rosto. Confessoume: – Já conheço o ideal. No fim de contas é menos belo do que imaginava... E o meu amigo que tem feito? Pusémo-nos a falar de banalidades. Eu quis ainda levar a conversa

	<p>para a sua vida sonhada, mas todos os meus esforços permaneceram inúteis. Saímos. Acompanhou-me até casa. Deu-me as boas noites. Depois, nunca mais o vi. Largo tempo meditei no homem estranho: meses e meses a sua recordação me obcecou perturbadoramente. Quis também fruir o segredo do dominador dos sonhos. Mas em balde. Não os consegui nunca imperar e, breve, renunciei à quimera dourada. Desde aí, a minha loucura foi toda ela de espalhar luz, ainda que só luz crepuscular, sobre o misterio admirável (...)</p>
--	---

A partir desta tabela, é possível realizar uma comparação entre o libreto de António Chagas Rosa e o conto de Mário de Sá-Carneiro. Ao nível da informação textual, percebemos que a parte descritiva constatada no conto foi transposta para a encenação. Por exemplo, a primeira cena da ópera começa com o narrador a praguejar sobre a vida e a beber copos, até que entra o homem e começa a concordar com o personagem. A parte do conto que corresponde a esta cena, nomeadamente do início até à parte em que ele afirma que “o que existe de melhor na vida é o movimento” (Sá-Carneiro...), possui informações sobre onde e como conheceu o homem dos sonhos, sendo essas constatadas na encenação e também na proposta cenográfica. No entanto, existem outras partes do conto que não se encontram nesta cena como o facto de o homem abordar que existe apenas dois sentimentos, emoções e sexos.

A cena segunda e terceira encontram-se invertidas em relação à ordem do conto, visto que, segundo o último, o homem dos sonhos relata primeiramente sobre o movimento e de seguida sobre a variação da existência através das viagens oníricas. Em relação ao libreto, creio que a ordem estabelecida pelo libretista faz sentido, na medida em que na primeira cena, conhecemos os personagens e as suas motivações, pensamentos e personalidade e, na seguinte, descobrimos como é que o homem dos sonhos conseguiu variar a existência e decide contar o seu segredo. A partir da terceira cena, tanto o narrador como o espetador embarcam nas viagens e edificações narradas pelo homem.

Existe, porém, uma correspondência entre a narrativa e o libreto desde a cena quarta até à cena sexta em que os temas das cenas e o seguimento do enredo coincidem. Podemos evidenciar o mesmo na cena sétima, mas apenas uma parte da mesma. Uma das características evidentes no libreto é a alternância de vozes, ou seja, existe uma partilha de ideias bidirecional entre os personagens que não acontece no conto, pois a determinada altura existe um monólogo do homem. É interessante que grande parte das intervenções do narrador em relação às ideias originais do homem dos sonhos ao longo do libreto provém da última parte do conto, em que o mesmo reflete sobre esse personagem de sonho após o seu desaparecimento. Por exemplo, na cena quarta, o narrador afirma que o homem tem “uma voz de calafrio [que] parece vir de uma garganta falsa” (Chagas Rosa, 2022), e quando afirma que vai dormir a sesta, evoca o “abismo azul” (ibidem). Estas informações encontram-se na última parte do conto quando o narrador reflete sobre a figura do homem. Depois, quando acorda sobressaltado, no fim da mesma cena, devido à descrição do mundo das trevas, ele pede silêncio e diz que a vida é um lugar comum (Chagas Rosa, 2022). Essa parte é proferida pelo homem dos sonhos no conto antes de proferir que já tinha conhecido o ideal (Sá-Carneiro...). Na cena terceira, as reflexões proferidas pelo narrador em relação ao outro personagem e a sua aparência (“Uma criatura de sonho... de bruma, indefinida e vaga, irreal... Alto e extremamente magro. Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante mas não brilhavam... Julguei estar ouvindo um louco... [Chagas Rosa, 2022]), encontram-se igualmente na parte final do conto. Outro motivo repetido ao longo da ópera é o medo de enlouquecer, sempre afirmado pelo narrador. Essas frases como “temi quase endoidecer” nas cenas primeira e quarta; “meu pobre cérebro que a asa do mistério roçara” na cena primeira; e “julguei estar ouvindo um louco” nas cenas primeira e quarta são também provenientes da última parte do conto de Sá-Carneiro.

Como já foi referido, no conto de Mário de Sá-Carneiro não existe diálogo constante entre personagens, por isso para poder haver essa dialogicidade, o libretista teve de recorrer à última parte do conto, em que consistem as considerações do narrador em relação ao homem dos sonhos e organizá-las nas várias cenas consoante os temas das secções.

No libreto da ópera, encontramos comentários ou observações redigidas pelo compositor que auxiliam na compreensão do comportamento, estado de espírito e ações das personagens numa determinada circunstância, bem como quando é que os mesmos se encontram a cantar ou a dialogar. Um exemplo disso seria na cena terceira, em que após a repetição do episódio do suicídio do seu amigo, encontramos uma observação adicional que

relata uma ação e um tipo de discurso (“Falado dirigindo-se ao narrador. De seguida, o homem dos sonhos demonstra a existência de outras cores através de mímica, cantarolando sobre a música do piano” [ibidem]); ou na cena quarta em que, após o comentário do narrador sobre o homem, o libretista acrescenta que o primeiro “dança desastradamente ao som de uma valsa grotesca”.

A propósito dos números musicais, existe um equilíbrio entre árias e recitativos. Em cada cena, o homem dos sonhos relata e descreve as suas viagens oníricas e o narrador reflete sobre a figura do homem e complementa as descrições dos sonhos do personagem do homem. Essas descrições permitem a construção do cenário extra físico, sendo essas partes caracterizadas pelos recitativos. Existem ainda outras circunstâncias em que é possível considerarmos recitativo, sendo essas quando existe diálogo falado. Na cena sétima, após a descrição da voluptuosidade pelo homem, o narrador comenta, falando, que “pelo [seu] cérebro [ia] um tufão silvando. E que imagens fantásticas (...) pareciam, no entanto, definir-se em traços reais. Mas logo se desfaziam como bolas de sabão” (ibidem). Apesar de o narrador exprimir o que sente no momento, marca uma rutura face ao momento climático anterior. Outro exemplo disso seria na cena primeira em que o homem dos sonhos dirige-se ao narrador e fala que nunca tinha dito a ninguém o seu segredo, mas que iria contá-lo, ou então no final da cena quarta em que o narrador acorda sobressaltado e repete, falando, que “a vida é um lugar comum” (ibidem). É interessante denotar que as partes faladas caracterizam a rutura do sonho, pois dado que o sonho é um tema constante em toda ópera, e é sempre cantado, o diálogo falado caracteriza a realidade, o mundo terreno.

No libreto, é evidente repetições de algumas características de cada mundo idealizado pelo homem, sendo essas partes as árias. Por exemplo, na cena quinta, o homem e o narrador cantam em dueto e ambos narram o que consiste o mundo em que os sexos não são apenas dois, no entanto, apesar de existirem informações novas, existem repetições de características que já tinham sido proferidas. Outro exemplo disso seria a cena sexta em que, logo no início, o homem tem alguma dificuldade em descrever o mundo onde os corpos eram invisíveis e as almas visíveis e quase que cada frase é repetida duas vezes.

#### **4.2.4. A partitura musical e a instrumentação**

A propósito do convite da cantora e diretora artística da companhia Ópera do Castelo Catarina Molder em 2017, a partitura musical da ópera *O Homem dos Sonhos* foi composta por António Chagas Rosa nesse mesmo ano.

A orquestra é constituída por um ensemble de dez músicos, piano, um set de percussão, um acordeão, um saxofone, um clarinete e três naipes de cordas, violino, violoncelo e contrabaixo, e dois cantores, um barítono e uma soprano, visto que o compositor pretendia “um instrumental rico em sons concisos, mas que simultaneamente permite fazer recurso a uma infinidade de timbres” (Chagas Rosa, 2022). Através da partitura musical, é possível notar alguns aspetos adicionais sobre a instrumentação, nomeadamente os naipes dos instrumentos. Apesar da ficha técnica indicar que existe apenas um saxofonista, na partitura percebemos pelo menos três tessituras diferentes desse instrumento, por exemplo na cena primeira começamos com um saxofone barítono, porém na cena terceira, toca um saxofone alto e, ainda, na cena quinta, temos a presença de um saxofone tenor em conjunto com um barítono.

Com o piano acontece o mesmo, pois temos a presença de dois pianistas e realmente existem duas pautas para piano. No entanto, um piano parece tocar num registo mais agudo ou central e o outro num registo mais grave como acontece na cena primeira em que o primeiro piano possui uma armadura em clave de sol e outra em fá, enquanto que o segundo piano efetua uma redução, pois possui duas armaduras em clave de fá. Outro caso é quando ambos os pianos têm a mesma armadura de clave, como no caso da cena quinta em que ambos tocam na clave de fá. Existe ainda um harpsicórdio na cena segunda, na cena quarta e na sétima cena.

A partitura encontra-se dividida em sete cenas, sendo que cada uma delas é também dividida em secções. Todas as cenas começam e na tonalidade de Dó maior, exceto a cena quarta que se encontra em Fá# menor (ou Lá maior), contudo, existem algumas cenas que possuem modulações tonais. A cena terceira começa em Dó maior, mas possuem mudanças de registo no compasso 182, para Dó# maior, depois para Sol maior no compasso 187 e, no compasso 220, retorna a Dó maior até ao final da cena. Sendo a quarta cena uma exceção, existem também mudanças de tonalidade, pois existe uma alternância entre as tonalidades de Fá# menor (ou Lá maior) e Dó maior. A tonalidade das restantes cenas começa e termina em Dó maior.

Apesar de grande parte das cenas se encontrar em Dó maior, existem modulações cromáticas provocando variações dessa mesma tonalidade, tanto na instrumentação como nas linhas vocais. Na cena primeira, o homem dos sonhos canta sobre a desgraça humana, que já possui tudo e que se sente infeliz e, nessa frase, temos cromatismos nas notas Dó e Fá, que alternam entre sustenido e natural, e temos Si bemol, como é demonstrado na figura seguinte.



Figura 3 – O Homem dos Sonhos, cena 1 compassos 50-55

As modulações presentes na partitura podem ter o intuito de denotar o discurso de loucura do homem e a manifestação do seu pensamento, que é incomum. O discurso vocal do narrador possui também cromatismos, no entanto, existe um outro sentimento que é demonstrado. Na figura seguinte, é demonstrado a linha vocal do narrador após o homem dos sonhos ter proferido que era um homem feliz e que não era como os outros.



Figura 4 – O Homem dos Sonhos, cena 1, compassos 140-149

Através destas frases, é possível denotar sentimentos de entusiasmo, exaltação e euforia por conta das notas agudas e com alterações em Mi, assim como da dinâmica musical presente e ambas as frases e o tempo das notas. Estas frases são as primeiras frases cantadas pelo personagem após a entrada do homem, por isso é possível compreender que a presença do mesmo é uma novidade para o narrador, causando sensações de alvoroço.

Além das modulações tonais e cromáticas presentes da partitura, é possível denotar igualmente mudanças de andamento e ritmo em todas as cenas. Na cena terceira, por exemplo, encontramos oito mudanças de andamento, começando em molto moderato no ritmo quaternário, seguindo-se para poco piu mosso no compasso 50. No compasso 57, há uma

mudança para o ritmo binário, no entanto no compasso seguinte, segue-se ritmo ternário e no compasso 54 para ritmo quaternário. No compasso 66, o andamento alterna para molto espressivo no ritmo ternário, havendo novamente uma mudança para animato súbito e compasso quaternário. Existem ainda outras três mudanças de andamento e duas mudanças de compasso até ao final da cena. Nesta cena, o homem dos sonhos fala sobre o movimento e descreve algumas regiões enquanto que o narrador reflete sobre esse personagem. Por isso, temos uma abertura instrumental em que todos os instrumentos tocam grupos de sextinas para evidenciar o movimento, parecendo um comboio em andamento, enquanto o homem aborda as viagens que tinha feito. Quando o narrador reflete sobre a aparência do homem, o ritmo ternário, assim como a mudança de andamento, permite um abrandamento das sensações provocadas pelo segundo para que haja espaço para essa reflexão. De seguida, no compasso 171, o andamento moderato ma appassionato muda o registo da ação em que ambos os personagens vivem o movimento de uma maneira mais branda. Isso é notório pelo comentário do compositor nesse compasso, referindo que “O homem dos sonhos demonstra a existência de outras cores através da mímica” (Chagas Rosa, 2022). Neste sentido, o compositor referiu sobre o seu método de composição, assim como da divisão da ópera em sete cenas, tendo como base o conto de Mário de Sá-Carneiro:

É certo que o conto é prosa, que é uma história em que o narrador nos apresenta um personagem, que é o homem dos sonhos, e eu peguei nesse texto e destaquei os dois personagens, criei dramaturgia entre um e outro, mas utilizando só as palavras do Mário de Sá-Carneiro. Eu então selecionei sete cenas, sete sonhos que para mim eram empolgantes e eu decidi que seria uma sequência de sete sonhos empolgantes que eu achei o suficiente para que o espetáculo ficasse pronto com sete cenas interessantes, diferentes umas das outras. (...) Sinto-me feliz por sentir essa liberdade de escrever música que, para mim, deve servir uma história, deve servir a situação dramática do momento e, neste caso específico, eu senti-me bastante inspirado pelo texto porque ele possibilita-me fazer viagens musicais diferentes, são sete sonhos diferentes, sete ambientes diferentes com mudanças de pensamento súbitas, com tempo instrumental para que haja movimentação em palco, para que haja destaque, para evolução dos personagens (...) (Chagas Rosa, 2022).

A propósito de algumas componentes relativas à partitura musical referidas neste subcapítulo, é possível compreender que a música atua em função do texto, pois retrata o ambiente de cada cenário onírico relatado pelo homem dos sonhos, assim como sensações e sentimentos consequentes vivenciados pelo narrador. Na cena quarta, a partir do compasso 225, o narrador, após refletir sobre o sonho do homem e expressar que se sente assustado, afirma que vai dormir uma sesta (“Abismo azul... vou sonhar, abismo azul, vou sonhar, sonhar. Vou dormir uma sesta” [Chagas Rosa, 2022]). Os instrumentos que acompanham esta ação são os

naipes de cordas, os pianos e o clarinete, remetendo para o descanso. Enquanto o narrador se encontra a dormir, o homem dos sonhos continua a descrever a sua visita ao mundo da escuridão, acompanhado inicialmente pelos pianos, percussão, cordas, trombone e tuba, tocando notas mais soltas, mas à medida que o cenário começa a se tornar mais bizarro (“Num recanto, dois amantes a morderem-se nas bocas, mais longe uma cena de sangue e gritos de dor” [ibidem]), os sopros entram descrevendo o clima do cenário mais pesado. No final da cena, o narrador acorda sobressaltado, e quando diz que “a vida é um lugar comum”, o ensemble toca em conjunto caracterizando o medo, a confusão e o desespero experienciados pelo narrador.

Além disso, temos momentos em que o ensemble não toca, nomeadamente em algumas circunstâncias em que os personagens se encontram a falar. Um exemplo disso é na cena sétima quando o narrador pede silêncio e afirma que pelo “[seu] cérebro [ia] um tufão silvando [de] imagens fantásticas [e] rodopiantes (ibidem). Neste momento, o narrador e o homem dos sonhos tinham vivenciado uma voluptuosidade nova e, por isso, essa rutura marcada pela ausência de instrumentação parece querer evidenciar o regresso à normalidade e a quebra do ato da imaginação.

António Chagas Rosa referiu igualmente os seus objetivos com a instrumentação e o cruzamento da mesma em relação à narrativa em uma conversa com Catarina Molder no Teatro São Luiz aquando da estreia da ópera:

Esta orquestra, que é uma orquestra pequena, tem instrumentos com ataques diretos e instrumentos poderosos, como por exemplo, tuba, acordeão, saxofone. (...) Não temos um mar de instrumentos de cordas, portanto aquilo que nós queremos ouvir no violino, tem que ficar bem no violino. Portanto, temos uma música que eu penso que é muito destacada, muito objetiva, com ritmos muito claros, com coloridos bastante alternantes porque temos três cordas, temos piano, temos percussão, temos [sopros], e, portanto, é possível provocar coloridos diferentes, convocar digamos essa atmosfera de café, que me parece adequada à história (...) (Chagas Rosa, 2022).

Através das diversas nuances musicais presentes na ópera, é possível denotar o colorido alternante que o compositor refere, pois essas são evidenciadas nas modulações tonais e cromáticas, assim como nas mudanças rítmicas, dinâmicas e de andamento. Apesar de existir apenas um instrumento de cada naipe, a sua contribuição no ensemble é entendida em consonância com os restantes instrumentos.

No dia 7 de fevereiro de 2022, o crítico Pedro Boléo escreveu a sua apreciação e avaliação positiva em relação à componente instrumental e musical da ópera:

Na ópera *O Homem dos Sonhos*, a viagem é literária, mas é sobretudo musical. São sete partes (“canções”), que começam em tom jazzístico, como se fosse uma orquestra de bar de há cem anos atrás. No fosso de orquestra esteve uma dezena de músicos do Ensemble mpmp (e o maestro Jan Wierzba), incluindo instrumentos como o acordeão, a tuba ou o saxofone. E estiveram impecáveis na revelação da riqueza harmónica e da orquestração empolgante de António Chagas Rosa. Uma música com grandes qualidades dramáticas, isto é, música que sabe que é para teatro, carregando de ideias e emoções as entrelinhas do texto cantado. A colorida e expressiva escrita orquestral de Chagas Rosa – para nós o mais interessante de toda a ópera – não só foi muito bem entendida pelo Ensemble mpmp, como foi fundamental para levar este libreto “filosófico” a uma outra dimensão. O Homem dos Sonhos tem uma força especial nas primeiras cenas, em que a música de Chagas Rosa tem uma ironia violenta, quase expressionista, entre valsas invulgares (“eu não sou como os outros”) e idílios tonais manchados de dissonâncias. Mas perde essa força quando a escrita vocal parece faltar inventividade, repetindo maneiras e “pratos da ementa”. Felizmente recuperando-a mais à frente, nas duas últimas cenas. (...) Um “segredo” de Mário de Sá-Carneiro que parece estar muito atual. “Eu viajo o que desejo: nesta ópera todo o movimento é de ideias e vontades- Mas tudo o que a música realmente “diz” sobre o desejo e o sonho está, no fim de contas, no original e colorido trabalho orquestral de Chagas Rosa, ecoando as cores da novela de Mário de Sá-Carneiro. “Naquele país onde se respirava música...” (Boléo, 2022).

De acordo com a crítica, a música de António Chagas Rosa revelou uma intensificação dramática, a fim de enfatizar o conto de Mário de Sá-Carneiro. Apesar de argumentar que as linhas vocais perdem alguma originalidade ao longo da peça, referindo a repetição de “maneiras e “pratos da ementa”” (Boléo, 2022), talvez esse tenha sido o objetivo do compositor dentro de cada cena, o de salientar o sonho por meio de repetições de forma a criar uma espécie de transe e envolver o espetador nesse mesmo. Em cada quadro musical, existe sempre o elemento novidade e à medida que a ação se vai desenvolvendo, tanto o instrumental como o vocal, têm o poder de magnetizar o espetador, levando-o a sonhar e a acompanhar o percurso do narrador-personagem.

#### **4.2.5. Cenografia**

A proposta cenográfica da ópera *O Homem dos Sonhos* foi elaborada por André Guedes. O cenário constitui três mesas e quatro cadeiras, sendo que uma mesa e duas cadeiras encontram-se arrumadas no canto direito do palco para representar o ambiente de café e também o período histórico em que o texto foi escrito, tal como é evidenciado no libreto.

Existem ainda outros elementos que integram o cenário, sendo esses os quadros transportados pelos figurantes em cada cena, excetuando a cena quarta. Na cena primeira, temos um quadro com linhas perpendiculares e paralelas em tons de cinza; na cena seguinte, um quadro que parece um corredor com várias janelas ao longo do mesmo; na cena terceira, um quadro com a representação de um comboio, na cena quinta, existe um quadro logo no início da cena em que tem representado várias dimensões de maçanetas e fechaduras e, mais tarde, uma escada em caracol; na cena seguinte, temos um quadro de um cálice e, na última cena, um sofá.

O cenógrafo explica que o material desses painéis é de cartão de favo, cada um com 24mm de espessura, e apresentam uma imagem a preto e branco, pois, nessa altura, ainda não existia fotografia a cores (comunicação pessoal, 28 março, 2024). André Guedes explica que as imagens variam entre espaços que poderiam ser um fundo para a cena dos intérpretes; e objetos, que surgem numa dimensão sobre-humana (comunicação pessoal, 28 março 2024). A escolha das imagens passou por uma pesquisa de referências pessoais do cenógrafo nas áreas do design e da arquitetura entre a década de 1920 e 1930, apesar de ser posterior ao período de escrita do conto que serviu de adaptação à ópera:

E, por isso, é algo que a cada momento de uma proposta cenográfica, eu pelo menos, vou buscar a um baú de referências pessoais que eu tenho e elas despontam espontaneamente e, de facto, quando me ocorreu e, tendo em conta os meios limitados que tínhamos, para evocar uma época que foi muito rica, cada período obviamente tem a sua estética, mas a meu ver foi um período de grande inventividade e de vanguarda na arquitetura e nas artes decorativas e também de uma grande riqueza entre uma perspetiva mais funcionalista e mais espartana até algo mais elaborado e luxuoso. Portanto, há toda uma gama de exploração feita por arquitetos e designers que me interessa. (A. Guedes, comunicação pessoal, 28 março 2024).

Cada quadro contribui para a composição do cenário, visto que estes elementos caracterizam e complementam a ação, neste caso as viagens e edificações do homem dos sonhos. No entanto, o cenário remete-nos para a localização da ação e essa, por consequência, pode evidenciar um contexto histórico. André Guedes pretendeu propor imagens que fossem inéditas para o espetador e também tinha o objetivo de prestar tributo a cada um dos artistas, através da exposição dos seus quadros, e ao seu contributo na visualidade do espaço interior e no pensamento do design e das artes decorativas. Além disso, acrescenta que desejou que estas imagens remetessem para uma vanguarda, pois entende “a contribuição de Mário de Sá-Carneiro na história da literatura portuguesa [como uma vanguarda] e também um certo clima que se vivia em Paris já nesse período entre os anos de 1910 e 1930, que está muito ligado à

urgência de novas linguagens artísticas em vários domínios de expressão, seja na dança, no teatro e seja na arte enquanto um todo” (A. Guedes, comunicação pessoal, 28 março 2024).

Neste sentido, os painéis que constituem a cenografia desta ópera possuem uma dupla função, pois além de materializarem as viagens imaginárias do homem dos sonhos, contextualiza e dá a conhecer as linguagens vanguardistas na área das artes decorativas e da arquitetura criadas na mesma altura da escrita do conto. Sobre esta questão, o cenógrafo refere que pretendeu efetuar uma associação entre a imagem e a ação em algumas cenas, a fim de gerar complementaridade e um sentido através da associação e esse mesmo pode ser inusitado, pode questionar, interrogar (ibidem). Porém, acrescenta o principal objetivo era proporcionar uma textura de uma época e daquilo que se produziu na mesma e transmiti-la ao espetador e não a pressão de associar uma imagem que correspondesse com a realidade (ibidem).

Devido ao orçamento limitado, o cenário desta ópera possui apenas mesas e cadeiras, como já tinha referido, e estes quadros que são transportados para o palco de acordo com a narrativa, pois à medida que a ópera se vai desenvolvendo, estes quadros permanecem em palco. Na cena primeira, o painel é colocado pelos figurantes no extremo esquerdo do palco, enquanto na cena segunda, é colocado no outro extremo do palco. De seguida, na cena terceira, o painel é colocado no lado esquerdo do palco, mas ao lado do primeiro e o mesmo acontece com o quarto painel no lado direito do palco, e assim sucessivamente. O que acontece é que a disposição dos painéis indica um afunilamento em direção ao fim da ópera, e se quisermos ao clímax, e também o percurso experienciado por ambos os personagens, como do espetador.

Segundo o cenógrafo André Guedes, houve uma distribuição das imagens por sete cenas, e estas eram dispostas em palco pelos figurantes fazendo gradualmente uma progressão de encerramento, portanto os primeiros painéis são colocados um em cada extremo do palco, primeiro um do lado direito e outro do lado esquerdo, depois os seguintes já estão ligeiramente ao lado em direção ao centro, como é possível evidenciar na figura 3 (A. Guedes, comunicação pessoal, 28 março 2024). Através desta disposição dos painéis, o cenógrafo pretendia transmitir a ideia de um livro e de repositório de formas e espaços, que constituem os painéis com uma

espécie de arquivo, sendo que as ideias de arquivo, pesquisa, multiplicidade estão muito presentes (*ibidem*).



Figura 5 - Cenografia *O Homem dos Sonhos* (2022)

Na folha de sala da ópera<sup>13</sup> de António Chagas Rosa, encontra-se documentado os autores das imagens representadas em cada painel. O primeiro painel representa um design de têxtil da artista Gunta Stölzl. O segundo representa o café *L'Aubette* de Theo van Doesburg, arquiteto holandês. A terceira imagem representa a obra *Locomotive en Marche* de Jan e Joël Martel, a quarta possui imagens de variadas maçanetas de Jean-Émile Puiforcat de Maison Dominique e André Domin e Marcel Genevrière. A quinta imagem é de Marcel Guillemard “Spiral Staircase”. A sexta imagem é de Maurice Marinot e representa um cálice e a sétima e última é da autoria de Jaromir Krejcar representando um sofá.

#### 4.2.6. Encenação

A encenação desta ópera foi realizada por Miguel Loureiro e apresenta um enquadramento cénico do texto de Mário de Sá-Carneiro, assim como do contexto histórico do mesmo. Dado que o conto do poeta apresenta um conflito entre o sonho e a realidade, a proposta realizada pelo encenador reflete esses conceitos através de dicotomias em variados elementos do espetáculo.

O conto de Sá-Carneiro demonstra uma sequência de acontecimentos que é contada pelo narrador, desde o momento e as circunstâncias em que conheceu o homem dos sonhos até

<sup>13</sup> [https://issuu.com/teatro\\_sao\\_luiz/docs/fs\\_sonhos\\_maq](https://issuu.com/teatro_sao_luiz/docs/fs_sonhos_maq)

ao momento do seu desaparecimento e consequente reflexão do primeiro em relação ao último. Ao longo do enredo, existem igualmente algumas considerações do narrador relativamente às ideias e sonhos do homem, nomeadamente sensações de estranheza, mas também de curiosidade, e o medo de enlouquecer, principalmente no final do conto. No entanto, grande parte do conto é caracterizado pelo relato das viagens oníricas do homem dos sonhos e, durante esse discurso, não existe intervenção do narrador. Dado que a ópera se encontra seccionada em sete cenas e cada uma aborda um sonho narrado pelo homem dos sonhos, encontra-se representada a dinâmica de acompanhar o roteiro imaginário do personagem pelo narrador e também pelo espetador, contudo à medida que o último acompanha, ele expressa aquilo que pensa e sente através da interpretação. Na cena segunda, depois do homem explicar como é que tinha conseguido variar a existência e os países longínquos que tinha sonhado, este sai do palco. O narrador, sozinho em palco, reflete sobre a figura idílica do homem acompanhando os naipes de cordas. De seguida, a música muda de registo, ficando mais acelerada quando termina a sua reflexão e com a entrada do homem de novo em palco. Ambos põem óculos de sol e o narrador canta, repetindo, que temeu quase endoidecer (Chagas Rosa, 2022), alternando entre notas mais graves e de seguida, ascendendo para as agudas, terminando com uma gargalhada, ajoelhando-se no chão e movendo-se no palco com as mãos na cabeça. Outro exemplo seria a cena quarta, pois à medida que o homem dos sonhos vai descrevendo o mundo das trevas, o narrador, ajoelhado, põe as mãos na cabeça como se sentisse dor, de seguida deita-se no chão e esconde-se debaixo da mesa enquanto o homem canta que “a sua inteligência não concebe isto” (Chagas Rosa, 2022).

Na ópera de António Chagas Rosa, os intérpretes possuem uma grande carga dramática e a representação dos personagens apresenta variadas nuances emocionais e psicológicas. A dança e o movimento são componentes que se encontram muito presentes na interpretação dos personagens, como por exemplo na cena primeira, um pouco antes do homem dos sonhos começar a cantar (“Eu não sou como os outros. Eu sou feliz” [Chagas Rosa, 2022]), o mesmo gesticula de acordo com o ritmo da música e, posteriormente, dança com o narrador a valsa tocada pelo ensemble movendo-se de um lado para outro do palco. No entanto, depois de todo o entusiasmo, a música muda de registo, em que tocam apenas a percussão, as cordas e o piano, “com uma baqueta de madeira sobre as cordas” (Chagas Rosa, 2022) e o homem afirma que vai contar o seu segredo ao narrador (“Nunca disse a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si!” [ibidem]). O mesmo acontece na cena segunda quando o

homem dos sonhos canta “E viajo em países longínquos, nações misteriosas que existem para mim (...)” (ibidem) e simultaneamente desempenha uma dança egípcia juntamente com o narrador, a fim de corresponder com o texto.

Existem ainda outros movimentos de cariz erótico que são interpretados em algumas cenas, que materializam as palavras de Mário de Sá-Carneiro. Na cena segunda, após o homem referir que iria sonhar o ideal naquela noite, este força o narrador e deitar-se no chão e posiciona-se em cima dele, friccionando-se e, já de pé, encosta o seu pé no peito do narrador, demonstrando uma posição dominante em relação ao último. O mesmo acontece na cena quinta, em que ambos os personagens cantam em dueto sobre o mundo em que “os sexos não são só dois” (ibidem). O homem começa a tirar o casaco este acaba por se deitar no chão e o homem deita a cabeça no seu peito. Quando o homem dos sonhos canta “partitura sublime da voluptuosidade que freiam todos esses sexos diferentes vibrando em turbilhões” (ibidem), esta gatinha até as suas ancas se encontrarem posicionadas com a cara do narrador, cantando em staccato a partir daí, sugerindo prazer devido ao ato. Na repetição da mesma frase, o homem dos sonhos deita-se e o narrador posiciona e pressiona a sua cintura com a do personagem.

A soprano Catarina Molder argumenta sobre a personagem que interpreta e sobre a inconstância da relação entre ambos os personagens principais:

(...) é assim que eu me vejo: um homossexual belo, manipulador, egoísta, mentiroso, mas ao mesmo tempo irresistível porque às vezes ele acredita completamente naquilo que ele está a dizer e é verdadeiro, outras vezes está a fazer teatro. (...) e ao mesmo tempo, ele cria uma relação com aquele homem, mas depois também se farta dele. Remete um bocado para a vida das pessoas, da monotonia, das pessoas estarem sempre à procura do novo e que o Mário de Sá-Carneiro tanto fala neste conto: um homem que ultrapassa o sonho, não é? (...) (C. Molder, comunicação pessoal, 1 fevereiro 2024).

Através do relato da cantora e sobre a sua posição em relação à personagem que interpreta, é possível classificar a postura deste personagem como dominante porque é ele quem guia a ação, ele sabe o caminho e parece que é ele que conta a história e não o narrador, como acontece no conto de Sá-Carneiro. E existem momentos em que percebemos alguma inconstância por parte do homem dos sonhos em relação ao narrador, por exemplo, na cena terceira, quando o “homem dos sonhos demonstra a existência de outras cores através de mímica, cantarolando sobre a música do piano” (Chagas Rosa, 2022), ambos os personagens dançam sozinhos, mas depois o homem agarra do narrador, beijando-o. Este último vai repetindo os movimentos do homem, até que os dois agarram a mão um do outro e rodopiam.

O homem ensina o outro a voar, mas de seguida a música muda de registo, o homem para e pergunta por quem lhe toma e afirma que conhece outras cores e outros panoramas. Porém, na cena seguinte, o cenário é mais assustador e o narrador sente-se mais vulnerável e o homem assusta-o, tira-o debaixo da mesa quando este está escondido e força-o a imaginar esse mundo de escuridão. Sobre este conflito entre forças, Catarina Molder argumenta sobre a dimensão real evocada na encenação:

Depois fala também de relações de forças, porque é natural, temos aqui um casal, temos aqui duas forças que estão em permanente tensão e conflito seja homem, seja mulher (...). Porque quando são dois, há sempre um conflito entre duas pessoas: que ora se amam, ora se manipulam, faz parte das relações de amor até bem-sucedidas. Há sempre tensão, há sempre luta, há sempre tentativa de esmagamento da outra pessoa. (...) Aqui, nós exploramos na encenação o homem dos sonhos que manipula o narrador, leva-o para paragens, fá-lo sonhar, viola-o se for preciso, violenta-o. Como as pessoas que nos enganam e fazem sonhar, mas também nos tiram os sonhos e (...) de repente nos estão a enganar (...) No fundo, evoca toda essa relação, mas também com uma leveza, com um sentido de humor, com sonho e com verdade porque em muitos momentos eles estão muito próximos um do outro e criam (...) uma relação quase simbiótica (C. Molder, comunicação pessoal, 1 fevereiro 2024).

A 7 de fevereiro de 2022, o crítico Pedro Boléo escreveu a sua apreciação em relação à encenação da ópera de António Chagas Rosa, bem como o desempenho vocal e interpretativo dos cantores, comentando que as escolhas de encenação de Miguel Loureiro não coincidiram com o conceito do conto de Mário de Sá-Carneiro:

A encenação de Miguel Loureiro tentou resolver a aparente falta de ação com um excesso no palco: os protagonistas têm reações violentas, feitas de atrações e repulsas, agarrando-se e empurrando-se, e até com masturbações explícitas enquanto cantam sobre “espasmos” no sonho erótico final. Neste sentido, tentou dar carne a uma ópera de ideias. Pensámos que ia dar asas a Catarina Molder e pôr o homem dos sonhos a voar. Que ia fazer desaparecer a sombra do irreal. Que dissolveria os personagens na bruma e fizesse até do narrador um sonho, “poeira a ascender quimerizada...” Mas todo o esforço da encenação foi o contrário, pôr carne e sexo no desejo e no sonho, pôr até um chicote na dominação ideal que vinha do texto de Mário de Sá-Carneiro. Opção legítima (e discutível), talvez tentando trazer ao palco o conflito que falta neste libreto idealista (Boléo, 2022).

De acordo com o crítico, a encenação revela um dinamismo que não encontramos no conto, na medida em que existem inúmeras nuances emocionais e psicológicas interpretadas pelos cantores. Porém, argumenta que a dimensão carnal da encenação não coincidiu com a dimensão onírica e filosófica do texto e, conseqüentemente, do libreto. Tal como refere no final, o encenador “talvez tenha tentado trazer ao palco o conflito que faltava neste libreto idealista” (ibidem) e também o de evidenciar o cruzamento entre o sonho e a realidade, apesar

desta última não se encontrar muito presente no conto do poeta. No fundo, temos duas personagens dicotómicas, em que o homem representa o sonho, o emocional e o narrador a realidade e o racional, dado que ao longo da ópera percebemos que este possui alguma dificuldade em assimilar as viagens do primeiro. Parece-me que nesta ópera exista uma dimensão factual, no sentido em que percebemos duas forças opostas, que por vezes se atraem e outras se afastam, assimilando-se a um relacionamento; e também o de salientar que toda a gente pode sonhar e viver o que quer, por isso é que o final da ópera não coincide com o final do conto. Sabendo o homem dos sonhos é uma extensão psíquica do narrador também na ópera, o facto do primeiro não desaparecer no final transmite uma ideia de que a dimensão onírica presente no ser humano não desvanece.

#### **4.2.7. Figurinos**

O homem dos sonhos veste um fato preto caracterizado por um blazer comprido e uma camisa branca com botões de punho dourados, um laço preto em volta do pescoço e sapatos pretos, possivelmente para remontar ao vestuário do século XX. Sabendo que o personagem é masculino e a intérprete é uma cantora, esta possui o cabelo amarrado com gel, a fim de dar a ideia de um penteado curto e finalizado como naquela época. Em relação a este personagem, o compositor visiona-o sob a forma de um personagem feminino (...) dado que todo o texto exprime a alma feminina de Mário de Sá-Carneiro” (ibidem). A cantora que o incarna “deve poder transmitir amplamente todas as nuances de um discurso musical que inclui canto, fala, murmúrio, riso, choro, etc. um discurso eivado de visão, sonho e loucura” (ibidem). A maquilhagem enfatiza igualmente o perfil do personagem, visto que a sombra com um tom escuro permite criar olheiras pigmentares na zona dos olhos. Uma das possíveis causas das olheiras pode ser falta de sono de qualidade, por isso é possível associar a este personagem, visto que a criação de cenários fictícios pode não vir por meio do sonho, mas sim da imaginação, ou seja, o escape à realidade pode igualmente significar que este “[vive] horas que nunca ninguém viveu” (Sá-Carneiro, 219), mesmo que isso implique ficar acordado o máximo tempo possível.

O narrador veste um fato branco com uma camisa branca e sapatos pretos. Em relação ao personagem do narrador, o compositor concebe-o como uma extensão psíquica do poeta. É interessante que o vestuário deste personagem possui um tom claro, pois pode pretender demonstrar a ingenuidade e a pureza do narrador face ao homem dos sonhos, que, por vestir um fato preto, pode querer associar ao escuro, ao mistério, o que não se vê e conhece. Através

da indumentária, é possível ainda denotar outra questão. O fato do homem dos sonhos parece definir mais a silhueta do seu corpo do que o do narrador, podendo querer demonstrar a sensualidade e o mistério presentes no perfil do personagem.

No conto de Mário de Sá-Carneiro, é possível evidenciar uma distinção entre as personagens, sendo que o personagem Homem dos Sonhos caracteriza-se como sonhador, “um espírito original e interessantíssimo [com] opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos” (Sá-Carneiro 1956, 157). Já o narrador, um estudante de medicina, caracteriza-se como alguém que vive preso às contingências do quotidiano e que sofre justamente de tudo aquilo de que o homem dos sonhos se libertou (Chagas Rosa, 2022).



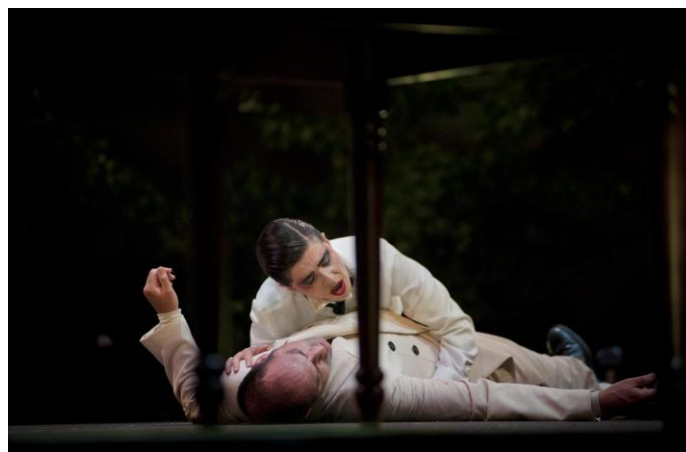
Figura 6 - Figurinos *O Homem dos Sonhos* (2022)

Porém, na ópera de Chagas Rosa, essa distinção entre ambos é evidenciada não só através da personalidade, mas também de outros elementos. As cores do vestuário como fator dicotómico, pois o narrador encontra-se vestido com um fato branco simples, enquanto que o homem dos sonhos tem vestido um fato preto requintado. O “espírito original e interessantíssimo com opiniões bizarras e ideias estranhas” (*idem*), interpretado por Catarina Molder, revela uma personalidade extrovertida, carismática, sedutora, manipuladora e livre, enquanto que o narrador, interpretado por Christian Luján, revela insegurança, receio, mas também fascínio pelo novo e pelo desconhecido.

Na primeira cena, encontramos dicotomias através da cor do vestuário dos personagens (preto/branco), das posições eróticas em que o homem dos sonhos encontra-se na posição

dominante, ativa e o narrador na posição submissa, passiva e a presença das energias masculina e feminina, ambas emanações de Mário de Sá-Carneiro, como é evidenciado na figura 5. António Chagas Rosa afirma que

(...) Pareceu-me perfeitamente natural que o homem dos sonhos fosse uma mulher e que essa conformidade também exprimisse algo da essência de Mário de Sá-Carneiro. Temos um elemento masculino sofredor, mas poderoso, e um elemento feminino autoritário, lírico, expansivo, que eu também encontro noutras obras poéticas e literárias. Como se a psique humana tivesse essas duas correntes (...) (Chagas Rosa, 2022).



*Figura 7 - Homem dos Sonhos e Narrador em O Homem dos Sonhos (2022)*

A partir da quarta cena, é perceptível uma diferença entre o tipo de riso de ambos. Enquanto que o homem dos sonhos ri despreocupado, o narrador ri como que num estado de loucura, dado que este último não se encontrava habituado à natureza onírica dos sonhos do primeiro. A partir deste segmento, é notório o quão ténue é a linha entre o sonho e a loucura.

Outro elemento contrastante é o registo vocal ambíguo dos cantores, sendo o narrador um barítono e o homem dos sonhos interpretado por uma soprano, explica o compositor numa entrevista para o PÚBLICO:

Com uma personagem feminina e outra masculina, a música resulta necessariamente diferente. A masculina, que é o narrador e um alter-ego de Mário de Sá-Carneiro, é também um elemento sofredor nesta combinação dramática. Está muitas vezes numa situação vocal limite, mostra o seu esforço, mas também a sua fragilidade. Por seu turno, o homem dos sonhos, que é igualmente uma emanação de Sá-Carneiro e é o elemento dominante, expressa-se numa região vocal mais confortável, mais brilhante e mais lírica. Uma e outra complementam-se. Há uma situação de força e de fragilidade, que às vezes resulta no seu contrário, mas ambas as vozes estão bastante integradas na textura musical geral (Chagas Rosa, 2022).

#### 4.4. O percurso literário de Mário de Sá-Carneiro

Através do percurso de vida de Mário de Sá-Carneiro, é possível compreender em que medida as suas experiências pessoais influenciaram a escrita da sua vasta obra literária. O facto de ter frequentado cafés, ter assistido a espetáculos, ter criado e participado em revistas literárias portuguesas e, por consequência, à convivência com artistas aquando da sua estadia em Paris, motivaram a escrita de determinados assuntos e temas que começavam a surgir por meio da emergência do movimento modernista. Neste subcapítulo, irei contextualizar brevemente o percurso de Mário de Sá-Carneiro e alguns eventos que marcaram posteriormente a sua escrita, a fim de perceber como esses culminaram na escrita do conto d’*O Homem dos Sonhos* e em que medida o compositor António Chagas Rosa adotou as características literárias do poeta na sua ópera.

O poeta possuía uma grande versatilidade, sendo que, na sua adolescência, escreveu libretos para teatro, fez traduções de obras de Victor Hugo, Goethe, Heine e Schiller; e participou em peças teatrais. A sua carreira na poesia começou com a escrita do poema “A Um Suicida”, em 1911, a propósito da morte do seu amigo Tomás Cabreira Júnior. No ano seguinte, conheceu Fernando Pessoa, “que viria a ser o seu principal amigo, leitor e editor” e parte para Paris para estudar Direito na Universidade de Sorbonne, mas pouco tempo depois, “abandonou as aulas e começou a frequentar os cafés da *rive droite*, as esplanadas das grandes avenidas e as salas de espetáculos” (Rocha 2018, 87). Mesmo à distância, Sá-Carneiro conviveu com inúmeros artistas através de correspondências, sendo um deles Fernando Pessoa, e continuava igualmente a escrita teatral.

Em 1914, juntamente com Pessoa e outros artistas da geração de Orpheu, criaram a revista literária *Lusitânia*, posteriormente intitulada de *Europa* e, depois *Orpheu*, tal como a conhecemos atualmente. Devido ao deflagrar da Primeira Guerra Mundial, o poeta, retorna a Portugal, mais especificamente à quinta dos avós e, nesse tempo, “conviveu regularmente com os amigos nos cafés do Rossio e do Chiado e no Restaurante Irmãos Unidos” (*ibidem*, 88). No ano seguinte, foi lançado o primeiro número da revista *Orpheu* em que foi publicado o volume de contos *Céu em Fogo*, onde se encontra inserido o conto d’*O Homem dos Sonhos*, e encontrava-se a escrever poemas para *Indícios de Ouro* e a corresponder-se com Pessoa, “anunciando-lhe a impossibilidade de continuar a publicação de *Orpheu*” (*ibidem*, 88). Em 1916, “conheceu num cabaret de Montmartre uma mulher com quem teve uma ligação e que chegou a dissuadi-lo de uma tentativa de suicídio (*ibidem*, 88). A 31 de março do mesmo ano,

em correspondência com Fernando Pessoa, comunicou a sua intenção e enviou o seu caderno de versos, “confiando-lhe a publicação dos poemas de *Indícios de Ouro*”. Mário de Sá-Carneiro suicidou-se a 26 de abril no seu quarto de hotel em Nice, com cinco frascos de arseniato de estriçnina (*ibidem*, 88).

Aquando da escrita do conto d’*O Homem dos Sonhos* e da coletânea *Céu em Fogo*, o poeta havia entrado em contacto com inúmeras correntes artísticas vanguardistas e artistas nessa época e, conseqüentemente, a sua escrita acompanhou algumas dessas como iremos perceber no subcapítulo seguinte. Existem características na sua obra literária que possuem uma vertente autobiográfica, sendo uma delas o suicídio que se encontra implícito no conto d’*O Homem dos Sonhos*. Através da correspondência Fernando Pessoa, é possível perceber a partilha de ideias e até o auxílio de ambos na escrita de obras literárias.

#### **4.4.2. A identidade literária de Sá-Carneiro**

O capítulo presente identifica algumas características evidentes na escrita de Mário de Sá-Carneiro, que se encontram evidentes no conto *O Homem dos Sonhos*. Conseqüentemente, esse conto serviu como fonte para a ópera com o mesmo título do compositor António Chagas Rosa. Através das associações realizadas neste capítulo, podemos compreender em que medida algumas das características literárias do poeta se encontram evidentes na ópera.

No conto, encontramos duas personagens, o homem dos sonhos e o narrador. É possível perceber que o primeiro é muito imaginativo, pois relata as viagens singulares que vivenciou nos seus sonhos, enquanto que o último é mais reservado e adota uma postura cética, mas curiosa face a este Homem. Ambos são distintos, mas existe algo que os une, a insatisfação e conflito com a realidade, por isso cada um adota um posicionamento diferente em relação ao real. O Homem julgava-se feliz porque conseguia variar a realidade diariamente, visto que para o mesmo “a vida, no fundo, contém tão poucas coisas, é tão pouco variada”, por isso ele tinha “não só tudo quanto existe, [ele tinha] também tudo quanto não existe” através de sentimentos e voluptuosidades criadas e edificadas por ele (Sá-Carneiro, 219). Já o narrador era “um estudante falido de medicina” e talvez regularmente “[amaldiçoava] a vida” (*ibidem*, 213-214). Além disso, é possível denotar que a vida do mesmo não possuía novidades, visto que afirmava que “[costumava] dizer, até, aos [seus] amigos que o facto mais singular da [sua] vida é ter conhecido um homem feliz” (*ibidem*, 214).

Segundo Clara Rocha (2018), “um motivo obsidiante na obra de Mário de Sá-Carneiro é o próprio eu, que ele contempla nas águas da escrita: o seu espelho e a sua vertigem”, sendo isso notório através da utilização de pronomes e verbos na primeira pessoa do singular (p. 8). A autora refere ainda que “toda a [sua] poesia se joga [num] confronto entre o excesso narcísico e o desencanto de um destino por cumprir”, pois o facto de não se sentir bem com a sua imagem, por se sentir desajustado e incapaz na vida como é referido nos poemas “Pobre menino ideal” e “Dispersão”, projeta na arte o seu sonho de beleza e de chegar “além”. A sua “ânsia de plenitude estética define um percurso poético em que um eu se busca e busca a sua obra” (ibidem, 9). A autora Dina Aparício (2020) argumenta também que “assistimos [na sua obra] à luta de um eu aprisionado no seu desejo de totalidade que, em conflito com o real, se evade num mundo disperso e vago que surge como alternativa à dor da sua indefinição” (p. 8).

É interessante denotar que neste conto existe uma abundância de discurso direto, pois existem passagens em que o narrador se encontra a relatar a ação, utilizando a primeira pessoa do singular, porém, quando o homem dos sonhos se encontra a relatar as suas viagens, existe também uma transcrição das palavras do mesmo, e fala igualmente na primeira pessoa do singular e no presente:

Era tão singular a sua atitude, tão especial o tom da sua voz, que julguei estar ouvindo um louco, e senti um desejo infinito de pôr termo à conversa. Mas não havia pretexto. Tive que ficar, e, a partir deste momento, o homem bizarro, sem se deter um instante, fez-me a seguinte admirável confissão: - “É bem certo. Eu sou feliz. Nunca dissera a ninguém o meu segredo. Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si. (...)” (Sá-Carneiro, 218).

Outro motivo patente na sua literatura é a fragmentação e a dispersão do eu, “dividido entre o sonho e a realidade, entre a ânsia de além e a consciência da queda” (“Eu não sou eu nem sou o outro/Sou qualquer coisa de intermédio: Pilar da ponte de tédio/ Que vai de mim para o outro” [Poemas Completos p. 80 in Rocha, 12]). (Rocha, 12-13). Segundo a autora Clara Rocha (2018), outros contos da coletânea *Céu em Fogo* exploram essa dualidade em que “a figura do Outro [funciona] como projeção do eu e, simultaneamente, objeto do seu desejo” (p. 12). A autora acrescenta ainda que a representação de um alter-ego, idealizado e profundamente entranhado no eu, [é] capaz de fascinar e, ao mesmo tempo, suscitar o ódio”, visível no conto “Eu-Próprio o Outro” *ibidem*, 12). A conceção da figura do outro traduz-se na questão da incompletude, da falta, tanto artística quanto existencial, que acompanha todo o percurso de Mário de Sá-Carneiro, dado que “o seu mal-estar toma várias configurações: a hiperexcitação, a febre, o delírio, a náusea, o tédio, o cansaço, a autopiedade, a vontade de esquecimento”

(*ibidem*, 14). A autora Aparício (2020) complementa que na obra de Mário de Sá-Carneiro “verifica-se um processo de dissolução da realidade, de desaparecimento do sujeito enquanto ser social e concreto, (...), traduzida pela ‘desvalorização do universo físico e da imanência fenoménica a que, em favor do universo psíquico e da transcendência espiritual, procederam o Decadentismo e o Simbolismo finisseculares’” (Berardinelli in Aparício 2020, 9).

Mediante o que autora refere acima, esta característica encontra-se igualmente presente n’*O Homem dos Sonhos*, pois o facto de grande parte da narrativa se caracterizar com discurso direto, é possível evidenciar realmente o narcisismo que se afirma na sua obra literária, levando realmente a crer que as personagens apresentadas representam dois alter-egos do poeta. Sobre os efeitos da projeção do Eu no Outro, é notório essa incompletude e falta existencial, o fascínio e o delírio na figura do Homem através da sua necessidade de extrapolar a realidade, que é considerada monótona (“Não me canso de lho gritar: a vida humana é uma coisa impossível – sem variedade, sem originalidade. Eu comparo-a à lista dum restaurante onde os pratos sejam sempre os mesmos, com o mesmo aspeto, o mesmo sabor” [Sá-Carneiro, 218]), e também do narrador que apesar de estranhar a visão distinta do Homem, encontra-se fascinado e curioso (“Era um espírito original e interessantíssimo; tinha opiniões bizarras, ideias estranhas – como estranhas eram as suas palavras, extravagantes os seus gestos. Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava, soube-o mais tarde: era um homem feliz” [*ibidem*, 213]). Após o relato das viagens do homem, o narrador nunca mais voltou a vê-lo, mas habitava os seus pensamentos. A sua reflexão sobre o Homem pode revelar-se como um episódio de delírio, apercebendo-se que provavelmente esse não era uma figura real (“Largo tempo meditei no homem estranho: meses e meses a sua recordação me obcecou perturbadoramente. (...) Desde aí a minha loucura foi toda ela de esparzir luz, ainda que só luz crepuscular, sobre o mistério admirável. (...) Os seus traços fisionómicos dir-se-iam inconstantes, sendo quasi impossível abrange-los em conjunto: um grande pintor teria dificuldade em fixar na tela o rosto móvel do homem dos sonhos. (...) o desconhecido era uma criatura de bruma, indefinida e vaga, irreal... Uma criatura de sonho! [*ibidem*, 232]).

É possível denotar igualmente a “desvalorização do universo físico” como consequência da inadaptação à realidade e do cansaço inerente. Ao longo do conto, damos conta que o Homem é um indivíduo que vive e constrói a vida no seu pensamento afirmando que um dia iria construir o ideal, porém quando o atinge, não corresponde às suas expectativas e, a partir desse momento, já não ouvimos falar do mesmo (“Já conheço o ideal. No fim de

contas é menos belo do que imaginava... E o meu amigo que tem feito?” [*ibidem*, 229]). De acordo com Marcelo Soares (2018), “o tédio, que volta a tomar conta da alma do Homem quando o aroma da novidade do seu alegado poder se perde [revela-lhe] as consequências emocionais das suas escolhas, [condizendo] com a sua natureza melancólica constantemente insatisfeita, potencializada ainda pelo isolamento que vai cada vez mais experimentado em suas viagens e que o condenam à igualmente melancólica solidão” (p. 189).

Segundo a autora Clara Rocha (2018), grande parte da obra de Mário de Sá-Carneiro apresenta traços simbolistas e decadentistas como “o culto da beleza, a arte da sugestão (reforçada no plano gráfico pelas constantes reticências), a temática do sonho, do alheamento e da evasão, a imagística do poente, da sombra e da cinza, o desregramento dos sentidos à maneira de Rimbaud, o fascínio pelo luxo e pela sumptuosidade, uma cromática inconfundível” referindo cores como o ouro, a prata, a púrpura e o roxo, assim como a recorrente presença de sinestésias (p. 37).

Como tal, em *O Homem dos Sonhos* é possível denotar fortemente a temática do sonho, dado que grande parte do conto é caracterizado pela descrição detalhada e quase vívida dos cenários, através de sinestésias (“Um dia hei de mesmo erguer o ideal – não obtê-lo, muito mais: construí-lo. E já o entrevejo fantástico... e todo esguio... todo esguio... a extinguir-se em altura azul... esculpido em vitória... resplandecendo ouro... ouro não, mas um metal mais aureo do que o ouro...” [Sá-Carneiro, 219]).

Os tecidos, assim como as joias, são igualmente habituais em alguns contos e poemas, como por exemplo em alguns momentos em *A Confissão de Lúcio*, em *Princípio* e *Céu em Fogo*, evocando as sensações que estes proporcionam, neste caso a maciez, o brilho e/ou a transparência muitas vezes “sublinhando a pujança erótica de um corpo”:

Um deslumbramento, o traje da americana. Envolvia-a uma túnica dum tecido muito singular, impossível de descrever. Era como que uma estreita malha de fios metálicos — mas dos metais mais diversos — a fundirem-se numa cintilação esbraseada, onde todas as cores ora se enclavinavam ululantes, ora se dimanavam, silvando tumultos astrais de reflexos. Todas as cores enlouqueciam na sua túnica. (Sá-Carneiro, *A Confissão de Lúcio*, p. 27)

Clara Rocha acrescenta que, a partir de 1914, o poeta integra elementos do interseccionismo na sua escrita. Este movimento literário caracteriza-se pela “[produção de] uma imagem dinâmica através do cruzamento ou intersecção de vários planos – paisagens, sensações e recordações, mundo exterior e interior, real e onírico, passado e presente, etc.”,

assim como a realização de uma “decomposição analítica e recomposição das partes de um todo, para recriar [o texto] sob vários ângulos na linearidade do discurso”, inspirando-se no movimento cubista (*ibidem*, 39). Um exemplo disso seria o poema “Manucure”, que apresenta uma descrição realista e imaginária de um café parisiense:

[...] — Olha as mesas... Eia! Eia!  
Lá vão todas no Ar às cabriolas,  
Em séries instantâneas de quadrados  
Ali — mas já, mais longe, em losangos desviados...  
E entregolfam-se as filas indestrinçavelmente,  
E misturam-se às mesas as insinuações berrantes  
Das bancadas de veludo vermelho  
Que, ladeando-o, correm todo o Café...  
E, mais alto, em planos oblíquos,  
Simbolismos aéreos de heráldicas ténues  
Deslumbram os xadrezes dos fundos de palhinha  
Das cadeiras que, estremunhadas em seu sono hori- [zontal,  
Vá lá, se erguem também na sarabanda...  
Meus olhos ungidos de Novo,  
Sim! — meus olhos futuristas, meus olhos cubistas, [meus olhos interseccionistas,  
Não param de fremir, de sorver e faiscar [...]] (Sá-Carneiro, *Orpheu 2*, p. 59).

Este poema apresenta, segundo Clara Rocha (2018) uma “apropriação parodística dos temas e da linguagem do futurismo”, pois canta ‘a beleza futurista das mercadorias’, incorpora citações textuais dos manifestos de Marinetti e exalta o dinamismo das imagens que compõem a paisagem urbana, embora o faça no registo do pastiche e da paródia, ou seja, da imitação com distanciamento irónico (p. 40). Além disso, o poema “põe constantemente em diálogo os planos autorreflexivo e poético, e integra no seu tecido visual e sonoro materiais como os anúncios publicitários (...), as séries de números e letras, os diferentes tipos gráficos e o efeito caligramático de um verso ondeante (...), os gritos, as onomatopeias, a exploração do insólito, o eu lírico que contempla o mundo e a si mesmo “conduzindo esse eu à divagação à dispersão e à dissolução no teu que o poema recria” (*ibidem*, 41).

Em relação ao conto em estudo, existe também um cruzamento entre paisagens, sensações e recordações, assim como um diálogo entre o real e o onírico através dos sonhos descritos pelo Homem. Nos sonhos em que descreve as suas voluptuosidades, podemos verificar uma representação pormenorizada através de sinestésias, mais uma vez:

Ah! Como é delicioso possuir com a vista... A nossa carne não toca, nem de leve, a carne da amante nua. Os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios... Um rio escaldante se nos precipita pelas veias, os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira, os cabelos sentem, dilatam-se-nos os músculos... e os olhos de longe, vendo, vão exaurindo toda a beleza, até que por fim a vista se nos amplia, o nosso corpo inteiro vê, um estremeção nos sacode e um espasmo ilimitado, um espasmo de sombra, nos divide a carne em ansia ultrapassada... Atingimos o goso máximo! (Sá-Carneiro, 228).

A partir das características literárias da obra vasta de Mário de Sá-Carneiro foi possível identificar algumas delas no conto d'*O Homem dos Sonhos*. A fragmentação do Eu, a representação de alter-egos, o narcisismo, a extrapolação da realidade, o cruzamento entre paisagens e sensações através de sinestésias, assim como cansaço, delírio, inadaptação são características que podemos denotar neste conto.

A propósito dessas, é possível percecioná-las igualmente no libreto da ópera *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa. O compositor ordenou as palavras de Mário de Sá-Carneiro “de modo a criar sete cenas, envolvendo duas personagens” e pretendeu “tornar o libreto poético, usando palavras retiradas da prosa”, ou seja, do conto (Chagas Rosa, 2022). O foco de cada cena é o relato das viagens realizadas pelo homem e da participação do narrador nesse roteiro, por isso existem algumas alterações de ordem textual, por exemplo, na cena segunda o narrador refere que “o desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho - e, entretanto, uma figura real. Temi quase endoidecer...”, sendo que, no conto, essas palavras são referidas pela mesma personagem no final do conto aquando do desaparecimento do Homem. O mesmo acontece quando o narrador descreve fisicamente o Homem na cena terceira (“Uma criatura de sonho... de bruma, indefinida e vaga, irreal... Alto e extremamente magro. Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante, mas não brilhavam... Julguei estar ouvindo um louco...”), em que essa mesma descrição encontra-se igualmente na parte final do conto.

#### 4.4.3. As representações do feminino e do masculino na obra de Sá-Carneiro

Neste subcapítulo, irei abordar alguns aspetos e exemplos das representações femininas e masculinas na obra de Mário de Sá-Carneiro e irei consequentemente analisar em que medida esta característica do poeta se interliga com a encenação da ópera de António Chagas.

Segundo a autora Ana Cláudia Saraiva (2017), na literatura de Mário de Sá-Carneiro, está inerente o desdobramento do sujeito em várias identidades, tanto masculinas quanto femininas (p. 71). Na sua poesia, encontram-se presentes uma “multiplicidade de imagens de mulheres, [sendo que algumas] adequam-se ao molde estabelecido pela cultura [e outras] fogem dele, (...) às vezes em uma mesma personagem, em momentos diferentes (Saraiva 2017, 72).

Na representação da mulher, Saraiva (2017) refere que existe uma imagética diversificada caracterizada por arquétipos históricos femininos como a santa (a mãe e a mulher idealizada) e a pecadora (a cortesã e a mulher fatal), que aparecem numa fase inicial da sua poesia com conotações românticas (p. 72). Existe também a figura da princesa, retratada no poema “Ângulo”, que é “perpassada por feminilidades do ponto de vista histórico”, sendo essa caracterizada como frágil e louca, características associadas ao feminino no séc. XIX e XX (Saraiva 2017, 77). Segundo Saraiva (2017), a princesa, é a imagem utilizada pelo poeta para personificar a sua alma, em parte da sua produção poética, para indicar o fim do sonho da própria grandeza do eu lírico, (...) o fim do destino que julgava que fosse seu e que houvesse construído para si, mas que vê esta possibilidade naufragar, em uma derrota íntima, de não conseguir vencer dentro e fora de si (p. 79). Porém, esta personagem, que também representa parte da alma de Sá-Carneiro, “pode ser também, de forma multifacetada, bela, fantástica, rebelde ao não se acomodar ao que o mundo espera que ele seja ou faça, livre de convenções sociais sobre os géneros, plena, absorvida pelo prazer também corpórea da sensação de estar viva e de pulsar sexualmente, pode ser nobre, erótica, mesmo que evocada como num sonho”, como é evidente no poema “Distante melodia” (*ibidem*, 81).

No entanto, já numa fase mais madura, o eu lírico sá-carneiriano aborda e celebra “a mulher proletária e operária, que trabalha fora de casa e ganha um salário para tanto, sustentando a si e à sua família com ele” como forma de descontentamento com os valores burgueses do seu tempo (*ibidem*, 76). Ao elogiar esta mulher, o poeta faz notar as mudanças sociais e económicas da sua época e conecta-se a aspetos sociopolíticos, assim como ideias

vanguardistas, que, “pregam o novo e o futuro como as tónicas para a superação do velho e ultrapassado, na negação e da sua herança social e artística” (*ibidem*, 77). Além disso, os arquétipos femininos da mulher fatal e da cortesã são caracterizados de forma empoderada, que se recusam a ser dominadas pelo masculino, que recusam o casamento e a vida doméstica e mostram-se independentes, racionais e frias, porém são descritas igualmente como perigosas, vítimas da sociedade, desonestas e impuras.

Existem, na obra de Mário de Sá-Carneiro, poemas e contos que o poeta se encarna numa mulher, “como uma figura que se molda à performance (...), em gestos, atos, comportamentos, sentimentos, em que ela aparece como frívola, inconstante, sensual, traidora, características que num homem não se pode desculpar, mas que fariam parte da natureza feminina (*ibidem*, 95). No poema “Manucure”, por exemplo, é possível notar a alma feminina de Sá-Carneiro, dado que diante de um dia conotado como masculino, o “eu lírico percebe que não se encaixa no perfil de um homem viril e não partilha das ideias e desejos dos amigos” (*ibidem*, 93). Aqui, a feminilidade serve de consolo ao eu lírico, sendo que se permite sentir “a fraqueza, a estupidez, o relacionamento por interesse económico e a ignorância de ser quem é, para poder ser mulher”, havendo igualmente espaço para o autoerotismo e para a autoaceitação (*ibidem*, 94).

É interessante denotar o perfil de personalidade que o poeta estabelece para cada arquétipo feminino, sendo que as que são referidas neste subcapítulo possuem um lado destemido, confiante e independente. O personagem do homem dos sonhos na ópera de António Chagas Rosa caracteriza o elemento feminino de Mário de Sá-Carneiro e apresenta igualmente um perfil destemido, imaginativo, sensual, inconstante e manipulador, enquanto que o personagem do narrador apresenta um lado mais introvertido, medroso e ingénuo. É possível observar uma dinâmica inconstante entre ambos ao longo do espetáculo, pois, por exemplo na cena segunda, o narrador refere que “[teme] quase endoidecer” soltando gargalhadas e, de seguida, o homem abusa sexualmente do narrador. Porém, na cena seguinte, ambos se beijam e rumam a uma viagem onírica. Nesta encenação, assistimos ao empoderamento do alter-ego feminino do poeta, que aqui se apresenta como independente, racional e fria, mas também perigosa, sendo que, como foi referido anteriormente por Saraiva (2018), é uma personalidade que serve de consolo a Sá-Carneiro a fim de abrir espaço para a autoaceitação e também para o autoerotismo.

A faceta feminina do poeta não exclui a sua faceta masculina, sendo que ambas podem até fluir. No poema “Abrigo”, o poeta descreve o seu fascínio pela cidade de Paris, onde desenvolveu a feminilidade, e usa tanto vocabulário feminino como masculino simultaneamente, “assumindo uma identidade, onde os limites da demarcação de género, binário, desse sujeito que é Paris e do eu lírico são rompidas e de desfazem”, visto que Paris é tanto feminina quanto masculina (*ibidem*, 96).

Em uma carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro relata essa fluidez de género presente na sua obra:

Passei na vida literária, creio, uma rapariga estrangeira, esguia, pintada, viciosa, com muito gosto para se vestir bizarramente – pelo menos – e para dispor orquídeas em jarras misteriosas em esquisitas talhas do Japão – gulosa de morangos e champanhe, fumando ópios, debochada – ardendo loucamente. E se assim é, se não me engano: eu fui o que quis: a minha obra representa zebreadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira de unhas polidas, doida e milionária... (Mário de Sá-Carneiro, 2015, p. 240).

Dado que é possível encontrar uma fluidez de género na escrita de Mário de Sá-Carneiro, é interessante associá-la com a escolha do compositor António Chagas Rosa em definir a cantora Catarina Molder como intérprete do homem dos sonhos. Como foi referido no subcapítulo anterior, a fragmentação do Eu na obra de Sá-Carneiro é um aspeto recorrente, resultando assim na representação de alter-egos do poeta, logo, neste capítulo, percebemos que é igualmente notório a criação de alter-egos femininos e masculinos. O conto d’*O Homem dos Sonhos* apresenta duas personagens masculinas que caracterizam a figura do Outro como projeção do Eu-poeta, tal como refere Clara Rocha (2018, p. 12), porém a representação de um alter-ego feminino parece igualmente definir o desdobramento do sujeito-poeta, como refere Saraiva (2017, p. 71). A propósito desta questão, o compositor argumenta que “lhe pareceu perfeitamente natural que o homem dos sonhos fosse uma mulher e que essa conformidade também exprimisse algo da essência de Mário de Sá-Carneiro, [pois] temos um elemento sofredor, mas poderoso, e um elemento feminino autoritário, lírico, expansivo que também encontra noutras obras poéticas e literárias” (Chagas Rosa, 2022).

#### **4.4.4. A Sexualidade na obra de Mário de Sá-Carneiro**

Na ópera de António Chagas Rosa, assistimos a vários episódios que abordam o tema da sexualidade presentes no conto, porém alguns aspetos encontram-se enfatizados por meio da encenação. Na cena quinta e, principalmente, na sétima encontramos relatos de viagens do Homem que abordam voluptuosidades distintas. No primeiro exemplo, o Homem narra a sua “viagem a um mundo perfeito onde os sexos não são só dois”, onde se encontravam “labirintos de corpos entrelaçados, contínuos, sucessivos e atuais que se prolongavam uns pelos outros”, atingindo “uma cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e atuais que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida” (Sá-Carneiro in Chagas Rosa, 2022). Na encenação, a determinada altura, o narrador encontra-se deitado e o homem gatinha sobre o seu corpo e, quando a zona da sua cintura se alinha com a cabeça do narrador, a linha rítmica interpretada pelo Homem começa a sincopar os ritmos, sugerindo prazer devido ao ato. De seguida, o homem deita-se e o narrador encontra-se com as suas ancas encostadas às do mesmo, sugerindo também uma posição sexual.

Na sétima e última cena do espetáculo, o momento mais notório é a “simulação de masturbação”, citando as palavras do compositor (Chagas Rosa, 2022). O Homem descreve que “[tem] possuído mulheres de mil outras maneiras e delirado outros espasmos que residem noutros órgãos”, neste caso “possuir com a vista” resultava em “um espasmo ilimitado, um espasmo de sombra, [atingiriam] o gozo máximo” (Sá-Carneiro in Chagas Rosa, 2022). Após relatar este episódio, o Homem mete a mão dentro das calças e simula a masturbação e o narrador segue o mesmo objetivo, ainda que hesitante.

Além destes episódios, o facto da cantora Catarina Molder interpretar um papel masculino, faz com que se torne um papel travestido, sendo igualmente um aspeto presente na sua obra literária.

Na produção poética de Mário de Sá-Carneiro, é possível verificar uma ambiguidade do mesmo “sempre balançado entre o onanismo (sexualidade narcísica) que chega a ser idealizado e elevado; a heterossexualidade ou atração pela mulher (...), por vezes atingindo uma expressão erótica parodística; e a homossexualidade, mas (...) fictícia, que no fundo nos remete de novo para o complexo de Narciso” (QUADROS in GOMES 2016, 33). Segundo Fátima Gomes (2006), podemos igualmente encontrar referências ao travestismo, à

androgenização e ao voyeurismo, que remetem para uma inconformidade do Eu-ideal com o Eu-real (p. 35).

Dado que as personagens criadas pelo poeta remetem para a projeção do Eu no Outro, o objeto de desejo é o próprio poeta, porém a sua sexualidade é fluída, como é também possível observar na encenação. Encontra-se presente a referência do travestismo, da homossexualidade, sendo que no conto são duas personagens masculinas; e também a heterossexualidade, sendo que apesar de a personagem do homem dos sonhos ser travestida, a intérprete é do sexo feminino. Segundo a autora Fátima Inácio Gomes (2006), a tendência homossexual presente em alguns contos e poemas do poeta não passam de uma expressão narcisista do enunciador, que procura no outro a imagem de si mesmo, mais intensa porque, fisicamente, masculinizada como é evidenciado no conto *A Confissão de Lúcio* (p. 50).

No conto, assim como no libreto, as descrições relativas à figura feminina apresentam alguma bestialidade, como por exemplo nas cenas quarta e sétima, em que no primeiro exemplo descreve um cenário onde “dois amantes [mordem-se] nas bocas” e, no outro exemplo, narra que “só os (...) olhos é que lhe sugam a bocam e lhe tiram os seios” (Sá-Carneiro in Chagas Rosa, 2022).

A autora Fátima Gomes (2006) refere que a obra de Sá-Carneiro é plena de imagens sexuais, na qual é recorrente a fixação fetichista nos seios e no sexo feminino, sendo estas mediadoras do desejo, assim como a evocação da nudez geralmente de dançarinas, a sexualidade associada à dança, os sentimentos ferozes quando o desejo é despertado, como é notório em *Ressurreição* (“havia de a morder, de a ferir – sim, de a ferir!... com os seus beijos, arroxeadamente...”) (p. 46). Segundo a autora Olga Esteves (2008), todas as referências à ideia de amor carnal são apresentadas como se existisse um duelo entre os dois amantes, por isso a descrição agressiva da relação sexual revela o desejo de domínio da beleza feminina, visto que é baseada na paixão física e desprovida da elevação espiritual caracterizadora do amor (p. 55).

É interessante denotar que nesta encenação temos a presença da dança e do movimento durante todo o espetáculo para na última cena culminar no espasmo. Além disso, em algumas cenas, é possível evidenciar posições sexuais e ataques do homem dos sonhos ao narrador, como por exemplo a intenção de morder.

Em relação ao travestismo do enunciador, Fátima Inácio Gomes (2006) argumenta que, na lírica, remete igualmente para o onanismo, pois a mulher na qual se traveste é o objeto de

mediação do desejo do sujeito que se volta para si mesmo (p. 46). Travestido, o poeta pode imaginar as carícias que se faria enquanto mulher e comprazer-se com esse ato no poema “Feminina” (*ibidem*, 46). Acrescenta também que no anseio da feminização a vontade de o próprio sujeito se sentir o alvo desse olhar-desejo, que concebe como possível apenas no papel de mulher, neste caso, no papel de uma qualquer «rapariga» daqueles postais pornográficos que se deleita a admirar nas montras, ali, onde são visíveis a todos visível na obra “A Grande Sombra” (p. 54). Encontramos igualmente a apologia da masturbação tida como “voluptuosidade máxima da Alma”, “a mais erguida em chama” (*Ressureição* p. 311) por se tratar de um ato solitário, criação da fantasia, da ideia (Gomes 2006, 47-48).

É interessante denotar estes argumentos da autora, pois parecem resultar em um cruzamento entre o travestismo e a masturbação na encenação da ópera. O facto de o personagem do homem dos sonhos ser um personagem travestido e ser o mediador no ato da masturbação na cena sétima, parece confirmar a visão da autora na encenação. Além disso, nessa mesma cena, a autora Olga Esteves (2008) refere que “são usadas várias expressões ligadas à visão”, ou seja, é através desse sentido que “se constrói o discurso erótico, onde a contemplação desencadeia uma forte emoção sensual” (“Um rio escaldante se nos precipita pelas veias, os nossos nervos tremem todos como as cordas de uma lira, os cabelos, sentem-se, dilatam-se-nos os músculos”) (p. 55). Neste sentido, acrescenta que “como alternativa à monotonia da fruição do corpo, o homem dos sonhos concebe um outro tipo de prazer conseguido apenas através do voyeurismo” (*ibidem*, 55).

A autora Fátima Gomes (2006) refere que a sexualidade na obra de Sá-Carneiro manifesta-se fortemente intelectualizada através do olhar. A propósito deste aspeto, refere o artigo O desejo de ver de Eduardo Geada, em que o mesmo argumenta que

De todas as componentes da sexualidade humana, o olhar é provavelmente o sentido mais intelectualizado e, também, o mais afastado do corpo [e], por isso, o mais recetivo à substituição do objeto sexual pelo seu símbolo e à aceitação do prazer através da satisfação imaginária. O desejo do voyeur é o desejo de ver, pulsão parcial que caracteriza precisamente o estatuto do espetador. (...) O prazer do espetador assenta numa promessa que jamais será cumprida: se o imaginário se tornasse real aniquilar-se-ia o desejo que sustenta a energia erótica” (Geada in Gomes 2006, 53).

Através do pensamento do autor, Fátima Gomes explica que a visão, ainda que no campo do imaginário, “é o sentido mediador do ato onanista do sujeito aquando das suas fantasias orgiásticas: ele vê Salomé dançando do alto do seu trono em Bárbaro e vê as

dançarinas escravizadas nos seus sonhos de criança em Ressurreição (p. 53-54). No conto *O Homem dos Sonhos*, a mesma autora enuncia que o termo “olhar fálico” criado por Urbano Tavares Rodrigues descreve muito semelhantemente o termo criado por Laura, o *male gaze*, na medida em que é um olhar masculino que objetifica o feminino – “Ah! Como é deliciosa possuir com a vista... A nossa carne não toca, nem de leve, a carne da amante nua” (*ibidem*, p. 155).

No caso da ópera de António Chagas Rosa, o voyeurismo encontra-se igualmente presente nos termos em que foram apresentados anteriormente, ou seja, na última cena foi relatada uma voluptuosidade mencionando o corpo feminino e ambos os personagens apelam à imaginação para consumir a energia erótica individualmente. Porém, sendo ambos os personagens representações do próprio poeta, é possível confirmar nesta cena a visão da autora Fátima Gomes (2006) quando refere que “o voyeur não só se compraz eroticamente com a visão de um objeto exterior que alimenta o seu desejo, mas vê-se a ele mesmo nos espelhos da sua idolatria, deleitando-se com essa visão”, pois “um eterno onanista que não se cansa de se contemplar nos espelhos que sempre procura em torno de si, reais ou humanos, mas sempre refletindo a sua própria imagem (...)” (p. 54). Além disso, é possível ainda acrescentar outro aspeto voyeurista na ópera na relação entre a encenação e o público, visto que quando essa cena se encontra a decorrer, o espetador assume a posição de voyeur.

### 4.3. Apontamentos músico-dramatúrgicos

Cena 1	Um Homem Feliz
Cena 2	O Ideal
Cena 3	O Movimento
Cena 4	As Trevas
Cena 5	Os Sexos
Cena 6	Os Corpos Invisíveis
Cena 7	Espasmos

Na primeira cena “Um Homem Feliz”, o palco encontra-se sem luz e vemos o narrador a deambular, a praguejar sobre a vida sem acompanhamento instrumental. De seguida, o palco é iluminado com luz branca, e vemos pela primeira vez o cenário, que é constituído por duas mesas e cadeiras e dois figurantes que representam os empregados de mesa, recriando um ambiente de um café em Paris no ano de 1914, sendo esse um dos objetivos do compositor. Após a fala do narrador, ouvem-se os pratos juntamente com o piano, o trombone, a tuba e o contrabaixo. O mesmo refere como tinha conhecido o russo misterioso, quebrando a quarta parede, (“Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava. O mistério, penetrei-o numa noite de chuva. Muito densa. Frigidíssima. Maldita vida!” [Chagas Rosa, 2022]), enquanto os empregados de mesa dispõem as toalhas nas mesas. No momento seguinte, acontece um motivo repetitivo na ação em que o narrador bebe fervorosamente, e anda em volta da mesa, enquanto os empregados fazem também um roteiro circular para limpar os copos vazios e voltar com outros cheios.

De seguida, a tuba anuncia o motivo melódico da chegada do russo, que caminha a passos largos. Este concorda com o narrador (“Tem razão, muita razão! É uma coisa horrível esta vida – tão horrível que não pode tornar-se bela. (...))”, sob um fundo instrumental dominado pelo acordeão, piano, saxofone, violoncelo e contrabaixo. À medida que o homem dos sonhos conta como pensa e vive a sua vida (“(...) Eu não sou como os outros. Eu sou feliz, entenda bem” [ibidem]), o narrador comenta a mentalidade do mesmo com um tom de

curiosidade e estranheza, imitando os movimentos e gestos do mesmo (“Tão singular, tão especial o tom da sua voz, que julguei estar ouvindo um louco! Tive que ficar, tive que ficar...” [ibidem]), sendo por vezes intercalado com o homem, que gritava e gargalhava que conhecia e tinha o que queria. De seguida, ambos param e o homem dos sonhos conta o seu segredo (“(...) Ah supunha que eu vivia a vida? Triste ideia faz de mim! Se a vivesse, há muito que já teria morrido dela. (...) Não me canso de o gritar: a vida humana é impossível, sem variedade, sem originalidade. Lista de um restaurante onde os pratos são sempre os mesmos, o mesmo aspeto, o mesmo sabor. Por quem me toma? Eu sou feliz, entenda bem!” [ibidem]).

O compositor pretendeu adotar um “substrato de teatro musical, de experiência sonora semelhante ao início do cinema mudo, com uma pequena orquestra a acompanhar a ação e que a música não fosse muito hermética, que tivesse muitos ingredientes com o cinema, a dança e o espetáculo” (Chagas Rosa, 2022).

Nesta cena, a música descreve os vários momentos da ação através de mudanças de registo e de andamento. No início da cena, temos um registo jazzístico que permite descrever o ambiente em que a ação decorre, neste caso o café parisiense onde os dois personagens se conhecem e partilham as suas ideias e sonhos. No entanto, também descreve os sentimentos dos personagens. No caso do homem dos sonhos, quando canta que não é como os outros e se considera feliz, os instrumentos tocam numa dinâmica de piano a meio forte, revelando a tranquilidade das suas ideias, porém, com o narrador, os instrumentos tocam na dinâmica fortíssimo, revelando a curiosidade e o fascínio do personagem. Em relação às mudanças de registo, essas revelam as nuances emocionais e narrativas, como quando o homem decide contar o seu segredo, temos apenas as cordas e os pianos a tocar as notas ligadas, e na percussão, a caixa, representado a suspensão da ação e o mistério das palavras do personagem. Nesta cena, ambos os personagens dançam e adotam movimentos sincronizados com a música vagueando de um lado para o outro no palco (“Não sou como os outros, eu sou feliz” [ibidem]), e mais tarde, o homem dos sonhos sobe a mesa e começa a chicoteá-la e o homem dos sonhos corre em volta da mesma. De seguida, o narrador profere ironicamente que ele é um homem feliz, mudando novamente o registo musical. Apesar da música caracterizar as nuances emocionais dos personagens, percebemos também através da mesma a inconstância do homem dos sonhos, pois refere que é feliz, mas os seus gestos e emoções e até o registo vocal demonstram o contrário, sendo esse o motivo que iremos observar durante o resto da ópera.

A cena seguinte “O Ideal” inicia com um monólogo do homem dos sonhos a explicar como conseguiu variar a existência, acompanhando primeiramente o harpsicórdio, o piano e as cordas, e posteriormente os sopros, enquanto o narrador o ouve atentamente (“(...) Vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim, e viajo em países longínquos, nações misteriosas que existem para mim, não que as descobrisse, mas porque as edifiquei. Eu edifico tudo. (...)” [ibidem]). Entretanto, começam ambos a teatralizar o discurso do homem dos sonhos. De seguida, o narrador, sozinho em palco, descreve a sua visão do homem (“O desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho – e entretanto uma figura real. (...)” [ibidem]), havendo uma mudança de registo, acompanhado pelo clarinete, saxofone, cordas e pianos. Entretanto, o homem entra em palco e o narrador comenta o seu receio de enlouquecer por conta das aventuras do mesmo, rindo e gargalhando ao mesmo tempo. Quando o russo comenta que vai sonhar o ideal naquela noite e repete o motivo da sua última fala, deita o narrador no chão e posiciona-se em cima dele, friccionando-se e depois, já de pé, encosta o seu pé no seu peito, demonstrando uma posição dominante em relação à submissão do narrador. A cena termina com o homem em pé e o narrador sentado no chão, somente com a luz azul atrás do cenário.

Nesta secção, existe uma alternância entre as partes do homem dos sonhos e as do narrador. Existe uma descrição musical do cenário proferido pelo homem, no entanto, quando o narrador canta e faz maioritariamente reflexões sobre o personagem na sua ária ou sobre o seu medo de enlouquecer no momento seguinte, a música caracteriza os seus sentimentos. Através desta cena, é interessante denotar uma possível inversão em relação à cena anterior, visto que o homem dos sonhos representava o sonho e o narrador a razão, aqui temos uma predominância do sonho, de ambos os personagens, porém, o homem e os seus cenários imaginários, a partir desse momento, tornam-se a realidade, a razão. O homem dos sonhos descreve como conseguiu variar a existência e o narrador que lentamente começa a largar a razão para acompanhar o personagem no seu roteiro imaginário. Compreendemos essa cedência por parte do narrador na sua ária em que o naipe de cordas é bastante audível, mas também no momento seguinte, em que começa a criar uma afinidade com o homem dos sonhos quando afirma que teme quase endoidecer (ibidem).

Na cena “O Movimento”, os figurantes retiram as mesas enquanto a orquestra começa a tocar. Ambos os personagens entram em palco, e começam a andar de um lado para o outro

no palco, assim como os figurantes que seguram um cartaz de um comboio, à medida que os instrumentos tocam tercinas (“Com certeza, com certeza, o que existe de melhor na vida é o movimento porque, caminhando com uma velocidade igual à do tempo, no-lo faz esquecer. Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes. Viajar é viver o movimento. (...)” [ibidem]). Enquanto o homem descreve o cenário edificado por ele no início, o narrador anda de um lado para o outro do palco a explorar o mesmo. Quando o homem dos sonhos refere que teve um amigo que se matou porque não conhecia outros panoramas, a música altera o seu registo e dinâmica. Quando o narrador comenta a figura do homem misterioso, a música muda o registo de novo expressando suspense e a luz atrás do cenário muda para tons de verde (“Uma criatura de sonho... de bruma, indefinida e vaga, irreal... Alto e extremamente magro. Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante, mas não brilhavam.... Julguei estar ouvindo um louco.” [ibidem]). Depois da descrição do narrador, a música pára e só retorna, mais agitada que anteriormente remetendo para o movimento, quando o homem dos sonhos começa a cantar o motivo inicial (“O que existe de melhor na vida é o movimento...” [ibidem]). Enquanto canta, ambos e os figurantes movem-se agitadamente no palco, de um lado para o outro. Quando o homem volta a falar no amigo que se suicidou, refere-o a falar apontando para o narrador. De seguida, o “homem dos sonhos demonstra a existência de outras cores através de mímica” (ibidem), cantarolando sobre a música do piano, enquanto o narrador o segue. À medida que a cena se vai aproximando do final, a luz do palco apaga-se, ficando apenas a luz verde atrás do cenário, e ambos os personagens dançam e rodopiam em palco, semelhante a um voo, enquanto que se ouve o violino, o piano e os sopros. Começa com o ensemble a tocar em fortíssimo ainda no palco escuro. Depois, ambos os personagens, parados. Acende uma luz focalizada no homem dos sonhos, que eventualmente começa a cantar (“(...) Ah! Por quem me toma? Eu conheço outras cores, outros panoramas. Eu conheço o que vivo, eu tenho o que quero...” [ibidem]).

Nesta cena, o motivo instrumental associado ao movimento encontra-se presente enquanto o homem dos sonhos descreve o seu sonho e volta a se repetir através de uma variação, quando volta a descreve-lo. Porém, até voltar a descrever o seu sonho, o homem fala do seu amigo que não conhecia outros panoramas e, depois disso, o narrador contempla a aparência do personagem, sendo que, em ambas as circunstâncias, o ritmo é mais lento e as notas musicais revelam um ritmo maior. Outro momento em que a música muda o seu registo é quando ambos os personagens se encontram a viajar e a conhecer outras cores e não existe

intervenção das personagens, em que existe uma mudança de tonalidade para Dó# maior no compasso 182. Nesse momento, o homem dos sonhos ensina o narrador a sonhar e a confiar, pois encontram-se a rodopiar, a agarrar as mãos de um do outro ou o homem tem as mãos nas costas do outro personagem, que se encontra de braços abertos, andando em movimentos circulares.

Após esse momento, existe uma rutura na ação em que o homem para e a música desempenha uma dinâmica de fortíssimo e, de seguida, canta que conhece outras cores e panoramas. Nesta circunstância, percebemos novamente a oscilação do homem dos sonhos por meio da encenação e também da música. A voz do homem parece um choro, um lamento.

A quarta cena “As trevas” o homem canta enquanto fuma e o narrador, sentado à mesa, mete as mãos à cabeça. O homem dos sonhos conta o seu sonho mais belo e temível (“(...) Parti para uma terra ignorada, perdida num mundo extrarreal onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva. (...)” [ibidem]) enquanto o narrador continua com as mãos na cabeça e vai gradualmente abrindo os olhos e experienciando o sonho. De seguida, o narrador rasteja e esconde-se debaixo da mesa com medo, enquanto o homem, sentado em cima da mesma, continua a cantar (“A sua inteligência não concebe isto, nem a de ninguém” [ibidem]) e assusta o narrador fazendo que com o que mesmo saísse debaixo da mesa. Já deitado no chão, desesperado, a música para enquanto o narrador questiona a existência do personagem e refere o medo de enlouquecer e repete as mesmas frases, desta vez a cantar (“Que vem a ser aquele homem? Temo quase endoidecer...” [ibidem]). Depois do homem referir que viu as trevas, bate com a sua cabeça na do narrador e o mesmo volta a questionar a figura do primeiro personagem (“A sua voz de calafrio parece vir de uma garganta falsa... (...)” [ibidem]), alternando o riso e o desespero. De seguida, estes começam a correr um atrás do outro à volta da mesa e quando o homem lhe apanha, deita-se no chão com ele. O narrador adormece (“Abismo azul, vou sonhar. Vou dormir uma sesta” [ibidem]), enquanto o homem dos sonhos continua a descrever o seu sonho (“Era uma capital imensa... A multidão girando, silenciosa, e todo aquele silencia se reunia em música. (...) Vida misteriosa porque a luz não a dominava (...) Num recanto, dois amantes a morderem-se nas bocas. Mais longe, uma cena de sangue, gritos de dor. (...)” [ibidem]). Durante o sonho, o narrador estremece no chão como se continuasse a visionar o que o homem descreve. Depois de contar o seu sonho,

o narrador acorda sobressaltado, e à medida que se vai levantando, mete as mãos na cabeça e grita que a vida é um lugar comum.

É possível denotar que a música secciona os vários momentos da cena em análise. Primeiramente, descreve o ambiente do sonho do homem, as trevas na tonalidade de Fá# maior (“As viagens maravilhosas que eu tenho feito! (...) onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva” [ibidem]), mas podem também descrever a confusão mental do narrador, já que se encontra em palco com as mãos na cabeça, sentindo dor possivelmente. Porém, quando o personagem canta que “não há palavras que traduzam a beleza dessa região inigualável, singular” (ibidem), temos uma mudança de tonalidade para Dó maior e, nesta secção, temos apenas o harpsicórdio, o piano e as cordas a tocar, pretendendo aludir à representação dos sentimentos do homem em relação a esse sonho. A secção termina quando o homem afirma que viu as trevas no compasso 119 e que o ensemble todo toca o mesmo padrão rítmico.

No compasso 143, temos apenas a intervenção falada do narrador, que questiona o personagem do homem dos sonhos e afirma o seu medo de endoidecer. Nesta parte, temos uma paragem súbita da música para dar ênfase ao discurso do narrador, remetendo para a realidade, quebrando a ilusão proporcionada pelo homem. Poucos compassos depois, o ensemble retorna para que o narrador repita melodicamente as mesmas frases e ilustrar o que o personagem sente em relação ao homem dos sonhos. Isso também é notório quando afirma que a voz do homem “parece vir d’uma garganta falsa” (ibidem), parece dar a entender que a sua voz treme. No compasso 181, todos os instrumentos tocam e temos a entrada do xilofone e, nesse momento, o homem dos sonhos persegue o narrador em volta da mesa para apanhá-lo e continuar a descrição do seu sonho obscuro. A instrumentação parece remeter para uma espiral de emoções e para uma necessidade de fuga, mas também para representar a circunstância dos personagens que se encontram a correr à volta da mesa.

No compasso 210, a música muda de registo, visto que o narrador refere que vai sonhar e dormir uma sesta, tocando os pianos e os naipes de cordas em pianíssimo. No compasso 242, entra a percussão, o acordeão e os sopros, para preparar a entrada do homem dos sonhos, que continua a ilustrar o seu sonho (“Era uma capital imensa...”) [ibidem]). A música acompanha as várias oscilações descritivas do homem. No compasso 349, quando o narrador acorda sobressaltado, ouvimos a caixa e o piano, remetendo para o susto que o personagem sentiu e, a partir do compasso 355, entram também os naipes dos sopros que parece representar uma

variação do tema inicial da cena. Nessa parte, o narrador tem dificuldade em assimilar as viagens do homem dos sonhos (“Segredo! Segredo! Impossível! A vida é um lugar comum! Comum!” [ibidem]), e pode ser que a música represente o que o narrador sente em relação a este sonho obscuro.

Na quinta cena “Os sexos”, a música começa enquanto ambos os personagens entram em cena de mãos dadas cobertos com um véu azul, enquanto os figurantes seguram um cartaz atrás dos mesmos, iluminados por uma luz branca. O homem dos sonhos canta sobre “a glória maior [que foi] a viagem a um mundo perfeito onde os sexos não [eram] só dois” (ibidem). Entretanto, o narrador junta-se, formando um dueto com o homem, descrevendo esse mesmo (“Labirintos de corpos entrelaçados, contínuos, sucessivos e atuais, que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida. Era, ruivamente, o cântico aureolar da carne” [ibidem]). Pouco tempo depois, os figurantes retiram os véus dos personagens, vestem sobre si e saem lentamente de cena enquanto continuam a cantar. O homem anda em volta do narrador e, de seguida, vai para o extremo esquerdo do palco e senta-se no chão. O narrador, enquanto canta, vai ao encontro do personagem, mas esse foge para o outro lado do palco a rir.

O narrador repete a primeira linha do homem dos sonhos e este último começa a tirar o casaco e senta-se no chão, fazendo sinal ao primeiro para vir até ele. Entretanto o homem dos sonhos põe o pé no peito do narrador, empurrando-o e este acaba por se deitar no chão e o homem deita a cabeça no seu peito. Quando o homem dos sonhos canta “partitura sublime da voluptuosidade que freiriam todos esses sexos diferentes vibrando em turbilhões” (ibidem), esta gatinha até as suas ancas se encontrarem posicionadas à altura da cara do narrador. Canta em staccato, expressando o facto de estar a ser estimulada. Na repetição da mesma frase, o homem dos sonhos deita-se e o narrador encosta a sua anca à do outro personagem, representando uma posição sexual. Depois, agarram-se e rebolam no chão, até estarem virados para o espetador, quebrando a quarta parede (“O mundo ultrapassou-se” [ibidem]). De seguida, voltam a rebolar no chão, abraçados e a rir. Ambos se sentam e enquanto narrador canta (“É um universo que aumenta sem cessar” [ibidem]), entra um figurino e entrega um cigarro eletrónico ao homem dos sonhos numa bandeja. Depois, dueto entre ambos repetindo a descrição do mundo. No fim, o narrador deita-se ao colo do homem dos sonhos, mas depois afasta-se rapidamente. Levanta-se e mete as mãos na cara e comentar o sonho como se estivesse a aperceber da loucura, juntamente com o homem dos sonhos. Posteriormente, o narrador começa a gargalhar sozinho, enquanto o homem dos sonhos começa a gemer. No fim da cena,

o homem dos sonhos agarra o narrador para o morder, e este último afasta-o e foge e o primeiro corre atrás dele.

Nesta cena, a instrumentação serve de acompanhamento harmónico às linhas melódicas dos cantores. No caso dos cantores, o narrador tem uma linha melódica não muito variada, enquanto que o homem tem uma linha mais floreada. A partir do compasso 74, começa a tocar um órgão juntamente com o violoncelo, o piano e os sopros quando começam a cantar sobre o “cântico aureolar da carne”, representando uma atmosfera mais religiosa. A partir do compasso 98, quando cantam “a vida a deslizar em ondas”, a instrumentação passa a ter uma linha mais ornamentada para representar a oscilação das ondas. No compasso 114, o narrador canta em recitativo que esse sonho “é um universo que aumenta sem cessar”, primeiro sem instrumentação e de seguida, com o violoncelo, o contrabaixo e o piano. Nesta parte, a linha melódica interpretada pelo narrador apresenta mais floreado, e de seguida, canta em dueto novamente com o homem, sendo que completam as frases um do outro e também as mesmas frases até ao compasso 143.

Esta cena é marcada pelo cruzamento de vozes dos cantores, sendo que fazem dueto a cena toda, no entanto existe uma questão curiosa. Ao longo da cena, a linha cantada pelo narrador vai desenvolvendo uma ornamentação, enquanto que a do homem tem sempre essa característica. No início da cena, encontravam-se em dueto, mas as vozes e os discursos estavam descontraídos, mas à medida que a ação desenrola, esses vão ficando mais íntimos e, por consequência, o narrador acompanha a fluidez do outro personagem e isso é evidenciado nas suas linhas vocais a partir do compasso 101, em que começam a cantar o mesmo discurso, ao mesmo tempo e, a partir do compasso 132, complementam as frases um do outro.

De seguida, a música marca uma nova secção no compasso 144 quando o narrador se afasta do homem dos sonhos, que se encontrava com a cabeça no seu peito. Nesta secção, o narrador volta a repetir a edificação do homem com as mãos na cabeça, a racionalizar, mas desta vez, os sopros possuem uma presença mais marcada que na secção anterior. Enquanto o narrador se encontra com dificuldade em assimilar este cenário, o homem está a gemer e todo o ensemble encontra-se a tocar. Parece estar representado esse conflito entre o sentir e o pensar, sendo que as cordas e os pianos podem representar o idílico e o emocional, enquanto que os sopros podem representar o racional.

Na cena seguinte, “Os corpos invisíveis”, os figurantes preparam o cenário de um restaurante, dispondo as mesas e as toalhas em cima das mesmas e depois saem de cena. De seguida, voltam a entrar com um quadro e movem-se no palco para trás e para a frente, dispõem-no e saem de novo. O homem dos sonhos entra e senta-se numa mesa e comenta a impossibilidade de narrar todas as suas viagens, mas pretende falar de outro país que não sabem muito bem descrever porque não existe. Tenta descrever a sua cor, a atmosfera, refere que nesse país respirava-se música e que, nesse mundo, os corpos eram invisíveis e as almas eram visíveis. De seguida, o narrador entra, mas encontra-se afastado do homem dos sonhos e ouve o mesmo a falar sobre esse mundo (“Nesse mundo o meu espírito ampliou-se. Tive a noção de perceber o incompreensível” [ibidem]). O homem dos sonhos levanta-se, entretanto, e repara que o narrador se encontrava a ouvir e fica um tempo a encará-lo em silêncio. Depois, o homem dos sonhos afirma que viaja para onde quer e se quiser ver as montanhas, não tem que ir à Suíça e começa a rir, contagiando o narrador, que se senta na mesa levando as mãos à cabeça. A cena acaba com o homem dos sonhos a falar sobre a forma como viaja e o narrador cai da cadeira agarrando a toalha, ficando deitado no chão a chorar.

Na fase inicial da cena, a linha vocal do homem dos sonhos é marcada por repetições e um padrão rítmico de tercinas. Através dessas, percebemos a dificuldade do personagem em descrever esta sua viagem e também do ritmo acelerado com que interpreta o seu discurso. A partir do compasso 94, quando comenta a atmosfera desse mundo, afirma que “não constituía o ar nem nenhum outro gás” (ibidem) e o padrão rítmico dessa passagem continua a ser de tercinas, mas temos alternância entre pausas e duas colcheias juntas, transmitindo a sensação de uma respiração ofegante provocada pelo facto desse mundo não constituir oxigénio. Entre o compasso 111 e 119, o homem continua a cantar sobre a atmosfera desse mundo, mas desta vez sem instrumentação de forma a criar suspense antes de referir que ar se respirava nesse mundo. Quando diz que se respirava música a partir do compasso 120, todos os instrumentos tocam em conjunto o mesmo padrão rítmico de tercinas que o personagem. Quando refere as diferenças desse mundo em relação à invisibilidade do corpo e da alma, temos os naipes de cordas e os pianos e apenas o clarinete a tocar, representando esse lugar idílico.

Até ao momento, o homem dos sonhos encontrava-se a cantar em recitativo, sendo que se encontrava a descrever a atmosfera e o povo que habitava esse cenário. No entanto, a partir do compasso 187, esse começa a sua ária pois começa a refletir sobre esse país e que sensações foram sentidas. Do compasso 235 até 238, o homem dos sonhos profere um recitativo falado,

dirigindo-se ao narrador (“Em suma meu amigo, eu viajo o que desejo. Se quero montanhas, escuso de ir à Suíça” [ibidem]), representando novamente a realidade.

Desde o compasso 239, a instrumentação descreve musicalmente os pensamentos e a mentalidade do homem e o que pensa sobre outras regiões, sendo que temos uma base mais harmónica por parte dos pianos e das cordas, mas também dos naipes dos sopros, pois temos o narrador sentado à mesa primeiramente a rir e depois a chorar compulsivamente, podendo associar-se aos sopros, sendo assim representado um conflito entre o emocional e o racional.

Na sétima e última cena “Espasmos”, o narrador encontra-se sentado no chão e canta em recitativo as palavras do homem dos sonhos (“Ele disse: “No círculo espiritual, também para mim não há barreiras – e tenho sentido, para além do amor e do ódio, outros sentimentos que lhos não posso definir, é claro, porque só eu os vivo... (...)” [ibidem]). À medida que vai cantando, senta-se na mesa a olhar para o público, quebrando a quarta parede. Quando termina, o homem entra em palco e os figurantes trazem para palco o painel que representa um sofá. O narrador fica surpreendido por vê-lo e ficam a admirar-se. O primeiro senta-se à mesa e o homem canta em recitativo que vai “esboçar algumas voluptuosidades novas” (ibidem), tirando o chapéu. De seguida, agarra a mão do narrador, mete o seu dedo na boca e fricciona a sua mão na zona íntima. Tira do bolso do seu casaco umas cuecas de renda pretas e entrega-as ao narrador para explorar, enquanto aborda a beleza do corpo feminino e das poucas possibilidades de o possuir (“O corpo de uma mulher é sem dúvida uma coisa maravilhosa. Mas o lamentável é que poucas formas há de possuir toda essa beleza. Tudo acabará em um espasmo que há-de ser sempre o mesmo, sempre o mesmo!” [ibidem]). Quando termina, volta a repetir, desta vez em recitativo falado, que “tudo acabará em um espasmo, que há-de ser sempre o mesmo, visto que reside sempre nos mesmos órgãos” [ibidem], dirigindo-se ao narrador. De seguida, o homem dos sonhos tira o casaco, desabotoa um pouco a sua camisa e deita-se sobre a mesa. Começa a tocar em todo o seu corpo, enquanto canta sobre as várias possibilidades de possuir uma mulher e os espasmos resultantes (“Eu tenho possuído mulheres de mil e outras maneiras, tenho delirado outros espasmos que residem noutros órgãos”). Posteriormente, desaperta as suas calças e começa a tocar-se à medida que começa a descrever mais pormenorizadamente a forma como possuía uma mulher, enquanto o narrador o observa (“A nossa carne não toca nem de leve a carne da amante nua”).

De seguida, tira a mão da sua zona íntima e continua a descrição anterior, mas desta vez a cantar em staccato, para representar o espasmo resultante da estimulação e da própria

descrição (“Os nossos olhos, só os nossos olhos, é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios...” [ibidem]) e volta a deitar-se sobre a mesa a tocar-se e a gemer (“Espasmo ilimitado, espasmo de sombra. Os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira, onde os cabelos sentem. [ibidem]). Depois, o narrador encontra-se de pé em cima da mesa no lado direito do palco e o homem também se levanta e ambos começam a tocar-se, enquanto o segundo continua a cantar (“O nosso corpo inteiro vê, um estremeção nos sacode. É um espasmo ilimitado, um espasmo de sombra. Atingimos o gozo máximo” [ibidem]). Depois de terminar, ambos continuam a tocar-se e a gemer, porém o homem dos sonhos encontra-se de pé, mas o narrador está de joelhos inclinado para a frente, e depois em posição fetal, terminando no chão e age como se tivesse uma dor. Quando homem dos sonhos termina, senta-se em cima da mesa a balançar os pés e a admirar a reação do narrador e a rir-se do mesmo, que ainda se encontra em posição fetal no chão. A dada altura, o narrador pede silêncio e, na segunda vez que o pede, a música para. Posiciona-se de joelhos no chão e com a mão na cabeça e fala como se sente naquele momento (“Pelo meu cérebro vai um tufão silvando. E que imagens fantásticas! Rodopiantes, rodopiantes.... Pareciam, no entanto, definir-se em traços reais. Mas logo se desfaziam como bolas de sabão” [ibidem]). A música retorna e o homem dos sonhos compõem-se e posiciona-se atrás do narrador, que continua deitado no chão, cantando em recitativo: “Enfim, meu amigo, compreenda-me, compreenda-me, compreenda-me... Eu sou feliz porque tudo quanto quero, tudo, tudo! E porque nunca esgotarei aquilo que posso querer. Consegui tornar infinito o universo – que todos chamam infinito, mas que é para todos um campo estreito e bem murado” [ibidem]). Depois, pede conhaque, sendo esse entregue pelo empregado de mesa. A música retorna enquanto o personagem toma a sua bebida e continua a cantar em recitativo, que “já [conhece] o ideal [e que] no final de contas, é menos belo do que imaginava” (ibidem), dirigindo-se ao narrador. Quanto termina, dirige-se ao empregado, tocando-lhe na cara e no ombro: “E o meu amigo, que tem feito?” (ibidem).

No início da cena, o narrador canta em recitativo sobre as ideias do homem dos sonhos enquanto o harpsicórdio, o piano, alguns sopros e os naipes de cordas tocam. Nesta secção, a música acompanha harmonicamente o personagem, no caso do harpsicórdio e do piano, e os sopros, o clarinete e o trombone, executam uma linha melódica. O narrador encontra-se a citar as palavras do homem e parece refleti-las, dado que temos a presença dos sopros, que parecem representar o raciocínio, mas também as cordas, que representam o sonho, dado que temos a presença indireta do homem dos sonhos.

Aquando da entrada do homem, temos o acompanhamento harmónico das cordas e dos pianos e temos uma linha melódica mais audível do clarinete que remete para o início da viagem sobre a nova voluptuosidade. Quando o personagem fala em recitativo sobre a invariabilidade dos espasmos no compasso 76, ouvimos o piano e o violino, ao contrário dos outros recitativos falados ao longo da ópera que parecem representar a quebra da ilusão, pois não existe instrumentação. Neste caso, a presença do piano e do violino pretende transmitir a continuação do sonho.

Na secção onde o homem descreve mais explicitamente a maneira como possui uma mulher, a partir do compasso 116, os instrumentos executam um padrão rítmico caracterizado por colcheias e pausas de colcheia que parece representar os espasmos, que depois são executados também na linha vocal do personagem. Além disso, nessa passagem, a linha vocal do homem dos sonhos tem algumas poucas coloraturas também a representar essa sensação física. Posteriormente, depois do homem proferir que “[atingiriam] o gozo máximo” (ibidem), ambos os personagens começam a gemer e a instrumentação executa, no ritmo, tercinas e alguns instrumentos executam algumas notas constantes e outros notas irregulares, descrevendo o ambiente mais erótico. Quando termina a parte mais frenética, os instrumentos começam a executar algumas notas mais longas, representando o fim do ato.

De seguida, o narrador pede silêncio e descreve os seus pensamentos distintos e a música para. Nesta circunstância, temos novamente a quebra da ilusão e o regresso à realidade, visto que o narrador desempenha um recitativo falado e representa o fim das viagens guiadas pelo homem dos sonhos. Tanto que as intervenções seguintes desse personagem são recitativos cantados, mas o acompanhamento instrumental é muito pouco, podendo representar o desvanecimento da fantasia. A última intervenção instrumental encontra-se a acompanhar a ação do homem dos sonhos, quando pede e bebe o conhaque, e no fim, após as últimas frases do homem em que o ensemble toca ao mesmo tempo um acorde para representar o fim.



## Considerações finais

A presente dissertação procurou compreender de que forma é que as óperas *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado e *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa, que constituem o núcleo da investigação, produziram e refletiram o tema da identidade de género nas encenações. Os dois casos visados adotaram paradigmas e intenções distintas em relação ao tópico da dissertação, porém creio que ambos intencionam de alguma forma fazer justiça pelas figuras constituintes das fontes em que se basearam as óperas.

Após a investigação sobre o tópico da figura feminina na ditadura salazarista em Portugal, percebemos realmente que Maria Cachucha era uma mulher que não correspondia à ideologia dominante na época e que foi retratada como desviante da norma. Assim, é possível compreender que a incorporação da entrevista a Maria Purificação da Silva na revista *Eva* reforça ainda mais esse desvio, na medida em que, por se encontrar em uma revista feminina da época, pretende alertar o público feminino que a sua essência não era aceitável e desviante da heteronormatividade. Na ópera de Luís Soldado, podemos observar uma resignificação do episódio de Maria Purificação da Silva e do contexto do mesmo através de questionamentos e reflexões em relação ao discurso sobre o género.

O libreto de Rui Zink aborda novas maneiras de refletir e abordar a identidade de género de forma mais inclusiva, bem como demonstrar as oscilações emocionais da personagem com uma identidade não correspondente ao modelo binário mediante recursos expressivos como a ironia e o sarcasmo, assim como algumas crenças sociais relativas ao género. A encenação de Linda Valadas retrata a personagem principal como dentro da norma, de forma a fazer justiça pela abordagem feita pelos jornalistas na época da entrevista, sendo que Maria Purificação da Silva era efetivamente a personagem que não necessitava de máscara, demonstrando uma oportunidade de lhe dar voz, de se defender. A partitura musical de Luís Soldado revela motivos musicais associados à personagem principal para representar as várias perspectivas em relação à mesma, na medida em que revela suspense e mistério nas primeiras cenas, mas também os seus diferentes estados emocionais, a fim de desconstruir o discurso prévio de desvio da norma apesar de se representar o exotismo por meio da sua linha vocal. A cenografia de Sérgio Loureiro evoca o contexto relativo à fonte que se baseou a produção da ópera através do conceito da memória, de um período distante, assim como de uma forma de estar para representar o panorama português na ditadura salazarista e as suas ideologias e mentalidades. Mediante a análise músico-dramatúrgica de *Não Há Machado Que Corte*, é possível perceber

uma maior preocupação em dar voz a Maria Purificação da Silva, assim como as suas alternâncias emocionais, visto que não tivemos acesso a esses aspetos na entrevista realizada à mesma. Além disso, parece existir um objetivo de naturalização do que é considerado diferente, que pode ser igualmente belo, representado pelo constante vibrato da personagem principal, bem como pelo mote final da ópera, enunciando que, independentemente do género ou da aparência, o que realmente importa são as capacidades de um indivíduo.

Em relação a *O Homem dos Sonhos* de António Chagas Rosa, apesar de não existirem intenções de produzir uma mensagem intencionada sobre a identidade de género, segundo o compositor, é possível verificar algumas componentes sobre esse tópico no espetáculo. A escolha de Catarina Molder para interpretar o personagem do homem dos honhos faz com que se manifeste uma personagem travestida. Neste sentido, a escolha do compositor pode ser considerada viável, pois, como pudemos verificar na obra de Mário de Sá-Carneiro, o tema da sexualidade encontra-se muito presente, nomeadamente questões relativas ao travestismo, à masturbação, à homossexualidade, entre outras. Na ópera, tanto ao nível do texto como da encenação, estes tópicos revelam a essência e o pensamento do poeta português. Pudemos evidenciá-las através da conotação sexual mais explícita do texto nesta encenação realizada por Miguel Loureiro, neste caso a simulação de masturbação que ocorre na sétima cena, dado que a mesma representa uma característica literária de Sá-Carneiro. Nesta ópera, o compositor pretendeu representar a sua fluidez de género e sexualidade, através de uma personagem travestida, bem como a produção de referências textuais presentes no conto.

Neste sentido, ambos os objetos de estudo aparentam demonstrar um discurso inclusivo relativamente ao tema da identidade de género, na medida em que pretendem normalizar o mesmo através da resignificação de discursos heteronormativos e da evidenciação da personalidade de ambas as figuras principais que constituem os espetáculos.

## Referências Bibliográficas

CANELAS, Lucinda; ANDRADE, Sérgio (2021). “Governo reforça apoio ao setor da cultura em várias áreas, mas ainda não chega a todos”. 15 de fevereiro de 2021. Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/02/15/culturaipilon/noticia/governo-reforca-apoio-sector-cultura-varias-areas-nao-chega-1950736>

DUARTE, Mariana (2022). “DGArtes já deliberou em três dos seis concursos do Programa de Apoio Sustentado”. 28 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/10/28/culturaipilon/noticia/dgartes-ja-deliberou-tres-seis-concursos-programa-apoio-sustentado-2025792>

FERNANDES, Cristina (2022). “Esta ópera mergulha na psique humana, nos sonhos, e não há que ter receio de abordar isso”. 4 de fevereiro de 2022. Disponível em: <https://www.publico.pt/2022/02/04/culturaipilon/entrevista/opera-mergulha-psique-humana-sonhos-nao-ha-receio-abordar-1994164>

VIEIRA, André Borges; NOGUEIRA, Rodrigo (2020). “O coronavírus paralisou a economia. E agora?”. 16 de março de 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/03/16/culturaipilon/noticia/coronavirus-paralisou-economia-cultura-1907865>

MENDES DIAS, Tiago (2020). “Covid-19: maioria dos profissionais da cultura conta perder mais de 50% do rendimento, mostra estudo”. 5 de maio de 2020. Disponível em: <https://www.publico.pt/2020/05/05/culturaipilon/noticia/covid19-maioria-profissionais-cultura-conta-perder-50-rendimento-mostra-estudo-1915275>

APARÍCIO, Dina Carvalho (2020). “Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa: O Sujeito como Labirinto”. Universidade Aberta.

ARAÚJO, M. T. M. de, & Cipiniuk, A. (2020). O Entretenimento Online - A Sociedade Espetacular das Lives nos Tempos de Pandemia. Revista Interdisciplinar Internacional de Artes Visuais - Art&Sensorium, 7(2), pp. 193–206.

BARROS, Tânia Sturzbecher de (2003). *O duplo em céu em fogo de Mário de Sá-Carneiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual de Londrina.

BEAUVOIR, Simone de (2015). *O Segundo Sexo*. Quetzal Editores.

BECKER, Carolina Valada. *Imagens da crise: tendências ficcionais de Rui Zink*. Scielo Brasil, literatura contemporânea, out-dez 2016.

BLACKMER, Corinne E.; SMITH, Patricia Juliana (1995). *En Travesti: women, gender subversion, opera*. NY: Columbia University Press.

BORGES, Vera. “O trabalho nas artes performativas na era COVID-19: da urgência ao potencial da mudança nas organizações e nas trajetórias de carreira artísticas”. *Cadernos da Pandemia do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto – Em Suspensão: Reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era COVID-19*. Vol. 5, 2020, pp. 31-40.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth; THOMAS, Gary C. (1994) *Queering the pitch: the new gay and lesbian musicology*. NY: Routledge.

BUTLER, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. Taylor & Francis LTD.

- (2004) *Undoing Gender*. Nova Iorque: Routledge.

- (2011) *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of Sex*. Routledge.

CLÉMENT, Catherine (1999). *Opera, or the Undoing of Women*. University of Minnesota Press.

ESTEVES, Olga Maria S. Jorge da Silva Fonseca (2008). *O Erotismo como expressão artística na obra de Mário de Sá-Carneiro*. Dissertação de Mestrado, Universidade Aberta.

FEITOSA, Márcia. SOUSA, Leonardo (2016). “Entre a sedução e o sonho: uma leitura de “O Homem dos Sonhos” de Mário de Sá-Carneiro, à luz da filosofia de Sören Kierkegaard”. *Fragmentum*. Santa Maria, Programa Pós-Graduação em Letra, UFSM, nº 47, Jan/Jun, pp. 11-27.

FERNANDES, C. “Esta ópera mergulha na psique humana, nos sonhos, e não há que ter receio de abordar isso”. PÚBLICO, fevereiro de 2022. Disponível em: [“Esta ópera mergulha](#)

[na psique humana, nos sonhos, e não há que ter receio de abordar isso” | António Chagas Rosa | PÚBLICO \(publico.pt\)](#). Acesso em 10 fevereiro 2024.

GOMES, Tânia Vanessa Araújo (2011). *Uma revista feminina em tempo de Guerra: O caso da “Eva” (1939-1945)*. Dissertação de mestrado, Universidade de Coimbra.

LETRAS, Mariana Bento (2023). *Os usos do Instagram no cenário cultural português: a música e o teatro no contexto da pandemia de COVID-19*. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

LOUREIRO, Sérgio Seguro (2023). *Não Há Machado Que Corte ou A Verdadeira História de Maria Cachucha*. Projeto de Mestrado, Instituto Politécnico de Lisboa – Escola Superior de Teatro e Cinema.

MARQUES, Mariana Loureiro (2022). *A presença da ópera portuguesa na programação do Teatro Nacional de São Carlos entre 1940 e 2019*. Relatório de Estágio.

MCCLARY, Susan (2002). *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.

MOLDER, Catarina. “Dêem uma hipótese à ópera”. PÚBLICO, outubro de 2021. Disponível em: <https://www.publico.pt/2021/10/25/opiniao/opiniao/deem-hipotese-opera-1982217>. Acesso em 25 maio 2024.

PIMENTEL, Irene Flunser; MELO, Helena Pereira de (2015). *Mulheres Portuguesas: história da vida e dos direitos das mulheres num mundo em mudança*. Clube do Autor, Lisboa.

- (2001). *História das Organizações Femininas do Estado Novo*. Temas e Debates, Lisboa.

QUINTELA, Pedro; RODRIGUES, Vânia. “Pandemia e cultura: (ainda) a urgência de um pensamento lento”. Cadernos da Pandemia do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto – Em Suspensão: Reflexões sobre o trabalho artístico, cultural e criativo na era COVID-19. Vol. 5, 2020, pp. 15-25.

REAL, M. Rui Zink: o ovo da serpente. VISÃO, outubro de 2019. Disponível em: <https://visao.pt/jornaldeletras/letras/2019-10-08-ruizink-o-ovo-da-serpente/> Acesso a 9 de janeiro 2024.

RIBEIRO, Paula Gomes (2021). *Música, Género, Sexualidades: Musical Trouble... after Butler*. CESEM-Húmus.

ROCHA, Clara (2018). *O essencial sobre Mário de Sá-Carneiro*. INCM – Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2ª edição revista e aumentada. Lisboa.

ROGÉRIO (1942). *Uma reportagem sensacional!... Maria Cachucha!*. Revista Eva - Edição nº846.

RUBIN, Gayle (1975). “The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of sex” in Reiter, Rayna Toward na *Anthropology of Women*. Nova Iorque e Londres, Monthly Review Press.

SÁ-CARNEIRO, Mário. *Em ouro e alma: Correspondência com Fernando Pessoa*. Tinta da China, ed. Ricardo Vasconcelos e Jerónimo Pizarro, 2015.

- “O Homem dos Sonhos”. *Céu em Fogo*. Bibliotrónica Portuguesa. Lisboa, 2015.

SARAIVA, Ana Claudia Borges (2017). *As representações do feminino e do masculino na poesia de Mário de Sá-Carneiro: permanências e subversões*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande.

Site oficial CAC-Centro de Artes e Criatividade de Torres Vedras. Acesso a 21 de maio de 2024. Disponível em: <https://cac-tvedras.pt/paginas/enquadramento>

Site oficial Teatro São Luiz. Acesso a 21 de maio. Disponível em: <https://www.teatrosaoluiz.pt/missao/>

SOARES, Marcelo Pacheco. “Mário de Sá-Carneiro, O Homem dos Sonhos Melancólicos”. Revista *Miscelânea*, Assis, v.23, p. 173-193, jan-jun. 2018.

SEPÚLVEDA, Pedro. Recensão a “Mário de Sá-Carneiro. Em ouro e alma. Correspondência com Fernando Pessoa. Revista *Colóquio-Letras*, 2016.

GUIMARÃES, Maria Alice Ramallete Pinto (2002). “Saberes, modas & pó-de-arroz. Modas & Bordados. Vida feminina (1933-1955)” in VAQUINHAS, Irene (2004). *Entre*

Garçonnes e Fadas do Lar: estudos sobre as mulheres na sociedade portuguesa do séc. XX.  
Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

KOESTENBAUM, Wayne (1993). *The Queen's Throat: opera, homosexuality and the mystery of desire*. NY: Poseidon Press.

Libreto *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa.

Libreto *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Rui Zink.

Partitura Musical *Não Há Machado Que Corte* (2022) de Luís Soldado.

Partitura Musical *O Homem dos Sonhos* (2022) de António Chagas Rosa.

Memória de António Chagas Rosa (2022).

Documento de apresentação da ópera por António Chagas Rosa (2022).

### **VIDEOGRAFIA**

José Navarro de Andrade (2022, 18 de abril). Vamos Beber Café: Episódio 23 – António Chagas Rosa [Vídeo]. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=LB8nROGjr\\_8&t=214s&ab\\_channel=VamosBeberUmCaf%C3%A9FalarSobreIsso](https://www.youtube.com/watch?v=LB8nROGjr_8&t=214s&ab_channel=VamosBeberUmCaf%C3%A9FalarSobreIsso)

Tiago Inuit (2022, 1 de fevereiro). Uma Conversa entre Catarina Molder e António Chagas Rosa [Vídeo]. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=gE\\_X8Ifc8&t=901s&ab\\_channel=S%C3%83OLUIZTeatroMunicipal](https://www.youtube.com/watch?v=gE_X8Ifc8&t=901s&ab_channel=S%C3%83OLUIZTeatroMunicipal)

AREPO (2023, 26 de julho). *Não Há Machado Que Corte* [Vídeo]. Youtube.

OPERAFEST Lisboa (2023, 11 de fevereiro). *O Homem dos Sonhos* – António Chagas Rosa – Operafest Lisboa 2022. [Vídeo]. Youtube.

### **COMUNICAÇÕES PESSOAIS**

L. Soldado. Comunicação pessoal, 27 julho 2023.

-, 6 fevereiro 2024.

A. Rosa. Comunicação pessoal, 21 novembro 2023.

R. Zink. Comunicação pessoal, 27 novembro 2023.

L. Valadas. Comunicação pessoal, 31 janeiro 2024.

C. Molder. Comunicação pessoal, 1 fevereiro 2024.

C. Luján. Comunicação pessoal, 7 março 2024.

A. Guedes. Comunicação pessoal, 28 março 2024.

## Anexos

### DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO

Eu, André Nuno Teixeira Faria Ferreira Guedes, compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que me foram prestados. Consinto livremente em participar nesta investigação e que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o na publicação que resultar da investigação.

Utrecht, 07 de Maio de 2024



Assinado por: André Nuno  
Teixeira Faria de Ferreira  
Guedes  
Identificação: 8109492127  
Data: 2024-05-07 às 10:56:50  
Local: Utrecht  
Motivo: NOVA

### DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO

Eu, \_\_\_ Catarina Vieira Molder, compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que me foram prestados. Consinto livremente em participar nesta investigação e que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o na publicação que resultar da investigação.

Lisboa, 6 de Fevereiro de 2024

---

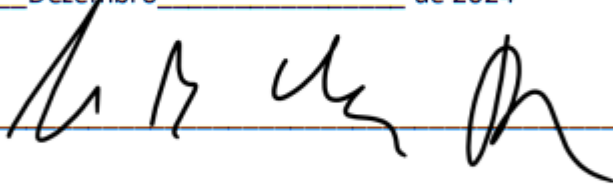
Assinado por: **CATARINA VIEIRA MOLDER**  
Num. de identificação: 10078412  
Data: 2024.02.06 17:31:14 +0000



**DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO**

Eu, António Manuel Chagas Rosa, compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que me foram prestados. Consinto livremente em participar nesta investigação e que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o na publicação que resultar da investigação.

Lisboa, \_\_2\_\_ de \_\_Dezembro\_\_ de 2024

  
\_\_\_\_\_

**DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Deolinda Valadas (Linda Valadas),  
compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que  
me foram prestados. Consinto livremente em participar nesta investigação e  
que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas  
condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados  
pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o  
na publicação que resultar da investigação.

Lisboa, 19 de fevereiro de 2024

  
\_\_\_\_\_

### **DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Luís Pedro Henrique Mendes Soldado, compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que me foram prestados. Consinto livremente em participar nesta investigação e que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o na publicação que resultar da investigação.

Torres Vedras, 5 de dezembro de 2024



Assinado por: Luís Pedro  
Henrique Mendes Soldado  
Identificação: 8109807778  
Data: 2024-12-05 às 09:38:51

### DECLARAÇÃO DE CONSENTIMENTO

Eu, Rui Zink, compreendo a informação que me foi prestada e todos os esclarecimentos que me foram prestados sobre a dissertação de mestrado de Maria Inês Freitas com o título *Ambivalência da identidade de género na ópera portuguesa contemporânea*. Consinto livremente em participar nesta investigação e que todos os dados que resultarem da participação sejam utilizados nas condições e para as finalidades que me foram explicadas. Consinto que os dados pessoais sejam preservados para efeitos da investigação e em ser identificada/o na publicação que resultar da investigação.

Lisboa, 2 de dezembro de 2024



---

Anexo II - Libreto Não Há Machado Que Corte

# ***NÃO HÁ MACHADO QUE CORTE***

*Uma ópera de Luís Soldado*

*Libreto: Rui Zink*

*Encenação: Linda Valadas*

## **1. A CAMINHO DE TORRES VEDRAS. NOITE DE TROVÕES E TEMPESTADE**

TODOS

Breu, breu

Noite fora

Lá vou eu

### **1.2 VAMOS VER**

PORCO

Vamos ver

O homem-mulher

MC

A mulher que faz

PORCO

O que só

Um homem faz

VACA

A maria rapaz

MC

A mulher

Capaz

PORCO

Só um homem faz

VACA

A maria rapaz

MC

A mulher

Capaz

PORCO

Só um homem faz

Vamos ver

VACA

A Maria Rapaz

MC

A mulher capaz

PORCO

A mulher capaz

## 2. O RUMOR

VACA

Como tudo começou?

PORCO

Primeiro o rumor

Depois a notícia

VACA

Primeiro o rumor?

PORCO

Sim, primeiro o rumor.

*Entra vídeo da barbearia.*

TODOS

Ouvi dizer

PORCO

Maria Cachucha, bela mulher

Só faz o que quer

MC

Forte como um homem.

VACA

Mas é mulher

PORCO

Forte como um touro

No matadouro

MC

No matadouro

VACA

Uma mulher

No matadouro

PORCO

Uma pouco vergonha

MC

Faz o que quer

VACA

Ninguém manda nela

MC

Faz o que quer

PORCO

Uma pouco vergonha

Ainda por cima tem bigode!

VACA

E a notícia?

PORCO

Ah, a notícia!

### 3. A NOTÍCIA (REDACÇÃO DE EVA)

PORCO

Diga, diga chefe!

Investigar

Ver a verdade

Ver se verdade há

Diga, diga chefe!

Um homem

*(Jornalista/porco toma nota)*

Ou mulher

Maria Cachucha

No matadouro

Vou já ver

Se há história a valer

Um rumor

Rumo ao rumor

A todo o vapor

Rumo ao rumor

Levo a estagiária

Pela mão

Anda daí

A noite tá escura

A noite cura

Vamos lá ver

Se Maria Cachucha

É homem ou mulher

#### **4. PARECE UM LEÃO**

*Vemos a sombra de Maria Cachucha, como a de Drácula*

VACA

Maria Cachucha!

É uma mulher

Parece um leão

Mata touros à mão

Trabalho d'homem

Corpo de mulher

Talha, retalha

Faz o que quer

Maria Cachucha

Ninguém manda nela

Parece um leão

Mata touros à mão

PORCO

Mata touros à mão

### **5. SEMPRE A BATALHAR (Schubert meets Darth Vader)**

*MARIA CACHUCHA NO MATADOURO (LUZ VERMELHA)*

MARIA CACHUCHA:

Sempre a talhar

Sempre a batalhar

Não sou homem

Sou mulher

Não sou homem

Sou melhor

Sempre a talhar

Sempre a batalhar

Não sou homem

Sou mulher

Sou o que eu quiser, o que eu quiser

Batalho

Batalho

Talho

Talho

Talho

Bah!

## 6. A ENTREVISTA 1ª PARTE

*(O FOTÓGRAFO PODE PÔR-SE BAILARINO A FOTOGRAFAR TUDO)*

PORCO

Matar não é fácil

MC

Difícil também não é

Os meninos sabem porque chora o boi a caminho do matadouro?

*(Entreolham-se. Não, não sabem.)*

Porque depois de morto lhe vão chamar vaca!

*(Ri... "ah, ah, minha machadinha")*

*(Risos "musicais" de Vaca e Porco)*

PORCO

É feliz, Maria Cachucha?

MC

Eu sou a mulher

A carniceira

Quem trabalha a carne

Respeita a carne.

Matadouro

Mata touro

PORCO

Carne de boi

Carne de vaca

Carne que foi

Carne que vem

Não importa o quê

Não importa quem

A coisa que importa

É que sabe bem

VACA

Filhos, teve

Filhos tem?

É pai ou é mãe?

MARIA CACHUCHA

Filhos tenho, graças a Deus

e são todos meus

PORCO

Fale connosco.

Foi sempre assim?

MC

Oh, eu!

VACA

E não tem problemas?

MC

Comigo não

PORCO

Nenhuns?

MC

Alguns

Mas comigo não

VACA

Doenças, teve?

MC

Cancro tive

Os doutores trataram

Mas fui embora

Não era p'ra mim

Parecia um talho

Prefiro o matadouro

Onde sou eu que bato

Sou eu que abato

Sou eu que mato

PORCO

E não tem medo de morrer?

MC

Medo de morrer?

Matar ou morrer

Matar é viver

Matar, morrer

Matar é viver

PORCO (Recitativo)

E não a incomoda que a confundam com um homem?

VACA

As pessoas

MC

Sempre iguais

VACA

Uniformes

MC

Sempre iguais

VACA

Disformes

MC

Sempre iguais

VACA

Conformes

MC

De tão iguais

VACA e MC

Tão banais

PORCO (Recitativo)

Sempre foi assim? Fale-nos da infância

MC

Infância?

VACA

Sim, como foi

em criança

MC

Oh...

*(verão azul)*

VACA

Mas em criança

Era rapaz ou rapariga

MC

Rapariga, rapaz?

Homem ou mulher?

MARIA CACHUCHA

Fachavor, fachavor

Homem ou melhor

## 7. O ESPELHO

*(Vaca é o espelho. Dançam. Pode ser um arco a fazer de espelho.)*

MC

Sou bela  
Tímida  
Sou dança contínua

VACA

Sou bela  
Tímida  
Sou dança contínua

Sou bela  
Tão bela  
Jovem, tão jovem

MC

Eu

VACA

Eu

MC

Ela

VACA

Ela

VACA/MC

Eu

VACA/MC

Bela /feia

PORCO

Belo? O que é belo?

VACA

O cabelo?

MC

O olhar?

Melhor

Mulher

Mulher

Melhor

VACA

O que faz

Duma mulher

Uma mulher

PORCO

O que faz um homem

Ser homem

MC

O que é belo?

VACA  
O cabelo?

MC  
O olhar?

PORCO  
O corte

MC  
O forte

VACA  
O norte

TODOS  
A morte  
O sangue  
Exangue

A morte

MC  
É a sorte

## **8. Entrevista: “ A Minha Machadinha”, 2ª parte.**

PREGÕES DE DESDÉM, podem até ser os músicos:

Ó miúda, não sejas maria rapaz!

Muito riso, pouco siso.

A brincar às bonecas, como se fosse uma menina!

Tem lá algum jeito!

Uma pouca vergonha!!

*Maria Cachucha acorda do sonho, com alguma fúria:*

MC

Sou o patinho feio

A menina sozinha

No recreio

A menina triste

Mas sem receio

PORCO

Diga para nossos leitores

quem é

afinal

Maria

Cachucha?

MARIA CACHUCHA *tem um vaipe de fúria-desafio recitativo:*

Quem sou? Alguém. Alguém sou. Como saber? Como saber o que vamos ser?!

Como saber? Como saber o que vamos, queremos ser? Como ser? Como saber ser?

Olhem, eu não sei. Nunca soube. Saberei? Só sei que fazer a minha vida. Só sei ser, não sei *saber ser*. Sou. Sou inteira. Sou eu. Sou. Sou quem? E isso filhos, interessa a alguém?

Sou inteirinha da silva. Inteirinha da silva. Ou não?

Olha-me este!

Ó pá, queres levar com a pá? Ou o pé? Queres levar com o pé na cabeça?

MARIA CACHUCHA (cantado)

Maria Cachucha não se esconde.

Maria Cachucha vive. É.

Não tem medo. Não se assusta. (bis)

Quando dizem que Maria Cachucha mete medo ao susto, Maria Cachucha responde: Mete medo, sim senhor!

Mete medo, mete medo

Mete medo, mete medo, medo, medo.

Meto muito medo! Digam lá isso em Lisboa!

## 9. LÁPIS AZUL

*TLAC TLAC TLAC*

PORCO

Isto assim não dá

VACA

Não dá? A prosa tá má?

PORCO

Não.

VACA

Então...

PORCO

Mas não dá.

Vais ver.

*Chega o senhor da CENSURA com o lápis azul (VÍDEO)*

PORCO

Risca aqui, risca acoli

Isto – obsceno!

Aquilo – insano!

Risco aqui, risca acoli

Corto texto, corte moral

Corto ideias, corte legal

Corto tudo, fica tudo mudo

Corto tudo, a bem de

Por tu gaaaal

VACA

Nada ficou...

PORCO

Bem-vindo ao jornalismo, múda.

VACA

Nada ficou...

PORCO

Algo ficou. Tiveste o teu

baptismo de fogo.

## **10. MATAR A CURIOSIDADE**

*(Os músicos recuperam o tema do início)*

PORCO *(põe uma careca, fala para o público recitativo ou mesmo prosa)*

O tempo passou

Perdemos o rasto.

Enfim, o contacto.

Eu soube que Maria Cachucha gostou do artigo.

Pelo menos, não veio estrada abaixo cortar-nos o pescoço.

Um dia, recebo um telefonema:

VACA/DOUTOURA

«Maria Cachucha morreu

Mas antes de morrer

Pedi para o chamar»

PORCO

«Quem fala?»

VACA/DOUTOURA

«Falo eu.

Quem a vai autopsiar.»

PORCO

«Ela pediu a minha presença?»

VACA/DOUTOURA

«Disse que iria gostar.»

PORCO

«Gostar? De ver a autópsia?»

VACA/DOUTOURA

«D'á curiosidade matar.»

PORCO

«Gostar? De a ver morta?»

VACA/DOUTOURA

«D'á curiosidade matar.»

*Recitativo:* E lá voltámos.

## **11. DANÇA PORCALHOTA**

PORCO

Qual terá sido o último pensamento de Maria Cachucha? Será que se lembrou de mim?

## **VÍDEO DANÇA PORCALHOTA**

## **12. SER CAPAZ**

PORCO

Doutor?

VACA/DOUTORA

Ah! Já chegou o Senhor Jornalista

Ótimo. Vamos então começar.

Vamos agora

PORCO

Saber

VACA

Se era homem

VACA/PORCO

Ou mulher

Vamos enfim saber

PORCO

Se Maria Cachucha

era homem

VACA

Ou mulher

PORCO/VACA

Homem,

Mulher

MC

Rapariga, rapaz, homem, mulher

O que interessa é ser capaz, ser capaz, ser capaz

TODOS

Ser homem

Ser mulher

Capaz

MARIA CACHUCHA

Ser capaz!!

**FIM**

## Anexo III - Libreto O Homem dos Sonhos

### O Homem dos Sonhos, uma ópera de câmara

Adaptação de uma novela de Mário de Sá-Carneiro

#### **Personagens:**

O Homem dos Sonhos: soprano

O Narrador: barítono

Local: um café de Paris em 1914

#### **Cena 1: “Um homem feliz”**

##### **Narrador:**

*Aquele homem parecia-me um mistério. Não me enganava. O mistério, penetrei-o numa noite de chuva. Muito densa. Frigidíssima. Maldita vida!* (Falado, repete ad libitum)

##### **Homem dos Sonhos:**

Tem razão, muita razão!

É uma coisa horrível esta vida

– tão horrível que não pode tornar-se bela.

Olhe um homem que tenha tudo: saúde, dinheiro, glória e amor.

É-lhe impossível desejar mais porque possui tudo.

Atingiu a máxima ventura e é um desgraçado.

Há lá desgraça maior do que a impossibilidade de desejar?

*Eu não sou como os outros.*

*Eu sou feliz, entenda bem.* (Repete em dueto com o Narrador)

##### **Narrador:**

Um homem feliz. Que homem feliz! Inteiramente feliz...

“Eu não sou como os outros” (imitando o Homem dos Sonhos), eu sou feliz, entenda bem, eu sou feliz...”

Eu costumo dizer, até aos meus amigos,

que o facto mais singular da minha vida

é ter conhecido um homem feliz!

**Homem dos Sonhos:**

*M-, M-, M-* (a cantarolar, em dueto com o Narrador).

*Eu conheço o que quero! Eu tenho o que quero* (aos gritos).

**Narrador:**

Tão singular, tão especial o tom da sua voz, que julguei estar ouvindo um louco!

Tive que ficar, tive que ficar...

**Homem dos Sonhos:**

*Nunca disse a ninguém o meu segredo.*

*Mas hoje, não sei porquê, vou-lho contar a si.* (Falado)

Ah! Supunha que eu vivia a vida?

Triste ideia faz de mim!

Se a vivesse, há muito que já teria morrido dela.

O meu orgulho é indomável, e o maior vexame que existe é viver a vida.

Por quem, me toma?

Não me canso de o gritar: a vida humana é impossível, sem variedade, sem originalidade.

Lista de um restaurante onde os pratos são sempre os mesmos,

o mesmo aspecto, o mesmo sabor.

Por quem me toma? Eu sou feliz, entenda bem!

É uma coisa horrível esta vida, tão horrível...etc.

**Narrador:**

*Um homem feliz, que homem feliz...inteiramente feliz!* (em dueto com o Homem dos Sonhos)

**Homem dos Sonhos:**

*Eu não sou como os outros, entenda bem!*

## Cena 2: “O ideal”

### **Homem dos Sonhos:**

Pois bem! Eu consegui variar a existência.

Eu não tenho só tudo quanto existe – percebe?

Eu tenho também tudo quanto não existe.

Aliás, apenas o que não existe é belo...

Vivo horas que nunca ninguém viveu, horas feitas por mim,

e viajo em países longínquos, nações misteriosas que existem para mim,

não porque as descobrisse, mas porque as edifiquei.

Eu edifico tudo.

Um dia hei-de mesmo erguer o ideal.

E todo esguio o entrevejo fantástico.

*E todo esguio...a extinguir-se em altura azul...*

*Esculpido em vitória...*

*Resplandecendo ouro...*

*Ouro não, mas um metal mais áureo que o ouro... (Repete)*

### **Narrador:**

O desconhecido maravilhoso era uma figura de sonho

– e entretanto uma figura real.

*Temi quase endoidecer...*

*Meu pobre cérebro...Ha! Ha Ha! (Repete)*

Meu pobre cérebro que a asa do mistério roçara!

### **Homem dos Sonhos:**

Pois bem!

O ideal... vou sonhá-lo esta noite porque é sonhando que eu vivo tudo.

Compreende? Sonho o que quero. Vivo o que quero!

*E todo esguio...a extinguir-se em altura azul...etc.*

### **Cena 3: “O movimento”**

#### **Homem dos Sonhos:**

Com certeza, com certeza, o que existe de melhor na vida é o movimento porque,  
caminhando com uma velocidade igual à do tempo, no-lo faz esquecer.

Um comboio em marcha é uma máquina de devorar instantes.

Viajar é viver o movimento.

Mas ao cabo de pouco viajarmos, a mesma sensação de monotonicidade nos assalta.

Por toda a banda o mesmo cenário, as mesmas cores: azul, verde e sépia.

E nas regiões polares, a brancura cegante, ilimitada.

Tive um amigo que se matou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outros panoramas.

Eu sou feliz, entenda bem, eu sou feliz.

#### **Narrador:**

Uma criatura de sonho...de bruma, indefinida e vaga, irreal...

Alto e extremamente magro.

Os seus olhos fantásticos de azul eram de um brilho fulgurante mas não brilhavam...

Julguei estar ouvindo um louco...

#### **Homem dos Sonhos:**

*O que existe de melhor na vida é o movimento, etc.*

Mas ao cabo de pouco viajarmos, bocejamos. Bocejamos!

*Por toda a banda o mesmo cenário, etc.*

E nas regiões polares, a brancura ilimitada, ilimitada.

Eu tive um amigo que se suicidou por lhe ser impossível conhecer outras cores, outras paisagens além das que existem.

*Eu, no seu caso, teria feito o mesmo.* (Falado, dirigindo-se ao Narrador. De seguida, o Homem dos Sonhos demonstra a existência de outras cores através de mímica, cantarolando sobre a música do piano).

Ah! Por quem me toma? Eu conheço outras cores, outros panoramas.

Eu conheço o que vivo, eu tenho o que quero...

#### **Cena 4: “As trevas”**

**Homem dos Sonhos:**

As viagens maravilhosas que eu tenho feito!

A mais bela é esta porque foi a mais temível. Temível!

Eu estava farto de luz.

Todos os países que percorrera, inundava-os a luz do dia e à noite a das estrelas.

Que impressão enervante essa luz eterna!

Sempre a mesma coisa, sempre tirando o mistério às coisas...

Parti para uma terra ignorada, perdida num mundo extrarreal

onde as cidades e as florestas existem perpetuamente mergulhadas na mais densa treva.

Não há palavras que traduzam a beleza dessa região inigualável, singular...

Porque eu vi as trevas!

A sua inteligência não concebe isto, nem a de ninguém...

**Narrador:**

Que vem a ser aquele homem? Temo quase endoidecer...

**Homem dos Sonhos:**

Porque eu vi as trevas!

**Narrador:**

A sua voz de calafrio parece vir de uma garganta falsa...

Ah! Ah! Ah! (O Narrador dança desastradamente ao som de uma valsa grotesca)

Abismo azul... Vou sonhar.

*Vou dormir uma sesta.* (Gritado. Em seguida, enquanto o Homem dos Sonhos canta, o Narrador dorme, falando alto ocasionalmente durante o sono)

**Homem dos Sonhos:**

Era uma capital imensa...

A multidão girando, silenciosa, e todo aquele silêncio se reunia em música.

Que estranho calafrio!

Vida misteriosa porque a luz não a dominava.

Eu via a treva, via a treva...

Num recanto, dois amantes a morderem-se nas bocas.

Mais longe, uma cena de sangue, gritos de dor.

Pelos arrabaldes, os vinhedos carregados de frutos, os trigais maduros.

Toda a vida mergulhada na escuridão impenetrável...

Que triunfo! Impenetrável... Que triunfo impenetrável...

Triunfo na escuridão impenetrável!

**Narrador** (acordando sobressaltado):

*Impossível! Impossível! Segredo! Segredo!* (gritando).

Segredo, segredo!

A vida é um lugar comum! (Repete)

### **Cena 5: “Os sexos”**

**Homem dos Sonhos:**

Glória maior foi a viagem a um mundo perfeito onde os sexos não são só dois.

**Narrador** (em dueto com o Homem dos Sonhos):

Labirintos de corpos entrelaçados, contínuos, sucessivos e actuais  
que se prolongavam uns pelos outros.

**Homem dos Sonhos:**

Uma cadeia de espasmos contínuos, sucessivos e actuais  
que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida.

Era, ruivamente, era o cântico aureolar da carne.

**Narrador e Homem dos Sonhos:**

*Glória maior foi a viagem a um mundo perfeito, etc.*

Era, ruivamente, era o cântico aureolar da carne.

Infinito! Infinito!

Partitura sublime da voluptuosidade

que freiam todos esses sexos diferentes vibrando em turbilhões...

A vida a deslizar em ondas... a deslizar em ondas...

O mundo, para ele / mim, ultrapassou-se.

**Narrador:**

É universo que aumenta sem cessar, que sem cessar se alarga.

Quer dizer, não é mesmo universo: é mais alguma coisa.

É mais alguma coisa!

Ele disse:

“Pude ver labirintos de corpos entrelaçados numa cadeia,  
contínuos, sucessivos, que se prolongavam uns pelos outros em fuga distendida...”

**Homem dos Sonhos** (em dueto):

...a possuírem-se. De espasmos contínuos, sucessivos e actuais

que se prolongavam uns pelos outros.

Infinito... infinito...

**Narrador e Homem dos Sonhos:**

*A vida a deslizar em ondas* (repetem).

**Narrador:**

*Universo que aumenta sem cessar, etc.*

### **Cena 6: “Os corpos invisíveis”**

**Homem dos Sonhos** (com nervosismo e inúmeras repetições):

Narrar-lhe todas as minhas viagens seria impossível.

No entanto, quero falar ainda, quero falar de um outro país.

Todo duma cor que não sei descrever.

Não lho sei descrever, não sei, não sei!

Porque não existe, não sei descrever.

Era duma cor que não era cor.

Eis no que residia a sua beleza!

Beleza! Beleza! Beleza!

A atmosfera deste mundo não a constituía o ar nem nenhum outro gás.

Não era atmosfera, não era nenhum outro gás.

Era música!

Nesse país respirava-se música. Música!

No entanto, o que era visível, definido e real era a alma.

A alma!

Mas o que havia de mais bizarro era a humanidade que o povoava.

Tinha alma e corpo como a gente da Terra.

Entanto o que era visível, definido e real, era a alma.

Os corpos eram invisíveis, eram invisíveis como são as nossas almas.

Talvez nem sequer existissem,

da mesma forma que as nossas almas talvez não existam também...

Talvez não existam...

Nesse país o meu espírito ampliou-se.

Tive a noção de perceber o incompreensível...

Hei-de lá voltar um dia, hei-de lá voltar a esse país sem igual.

(Falando, dirigindo-se ao Narrador)

*Em suma! Meu amigo, eu viajo o que desejo.*

*Se quero montanhas, escuso de ir à Suíça!*

(riso do Narrador)

Para mim, há mares que não são mares

e extensões vastíssimas que não são montes nem planícies,

que são qualquer coisa mais bela, mais alta ou mais plana, enfim,

mais sensível, mais sensível, mais sensível...

(o riso do Narrador passa a choro convulsivo)

### **Cena 7: “Espasmos”**

**Narrador:**

Ele disse:

“No círculo espiritual, também para mim não há barreiras – e tenho sentido, para além do amor e do ódio, outros sentimentos que lhos não posso definir, é claro, porque só eu os vivo...

Sou o único homem a quem estes sentimentos emocionam.

Logo seria desnecessário ter uma voz que os traduzisse,

visto que a ninguém a poderia comunicar.

Aliás o mesmo acontece com as horas mais belas que vivi.

As que se assemelham às da vida são as menos admiráveis.”

**Homem dos Sonhos:**

Agora passo-lhe a esboçar algumas voluptuosidades novas.

Um corpo de mulher é sem dúvida uma coisa maravilhosa.

Mas o lamentável é que poucas formas há de possuir toda essa beleza.

Tudo acabará em um espasmo que há-de ser sempre o mesmo,  
sempre o mesmo!

Eu tenho possuído mulheres de mil outras maneiras,

tenho delirado outros espasmos que residem noutros órgãos.

Ah! Como é delicioso possuir com a vista!

A nossa carne não toca nem de leve a carne da amante nua.

Os nossos olhos, só os nossos olhos,

é que lhe sugam a boca e lhe trincam os seios...

Espasmo ilimitado, espasmo de sombra.

Os nossos nervos tremem todos como as cordas duma lira,

onde os cabelos sentem.

(Comentário erótico do Narrador)

O nosso corpo inteiro vê, um estremeção nos sacode.

É um espasmo ilimitado, um espasmo de sombra.

Atingimos o gozo máximo!

(Gemidos do Narrador, que se prologam em respiração arfante)

*Possuímos só com a vista!* (Falado. Em seguida o Homem dos Sonhos imita os espasmos do Narrador)

**Narrador** (extremamente perturbado)

Ah...Ah...

Ui! Ui!

Silêncio! Silêncio!

*Pelo meu cérebro vai um tufão silvando.*

*E que imagens fantásticas!* (Falado)

Rodopiantes, rodopiantes...

*Pareciam, no entanto, definir-se em traços reais.*

*Mas logo se desfaziam como bolas de sabão.* (Falado)

**Homem dos Sonhos:**

Enfim, meu amigo, compreenda-me. Compreenda-me!

Compreenda-me...

Eu sou feliz porque tenho tudo quanto quero, tudo, tudo!

E porque nunca esgotarei aquilo que posso querer.

Consegui tornar infinito o universo

– que todos chamam infinito, mas que é para todos um campo estreito e bem murado.

Conhaque! Conhaque! (É-lhe servido um copo de conhaque que o Homem dos Sonhos bebe ruidosamente)

Já conheço o ideal. No final de contas é menos belo do que imaginava...

(dirigindo-se ao Narrador)

*E o meu amigo o que tem feito?* (falado)

F I M