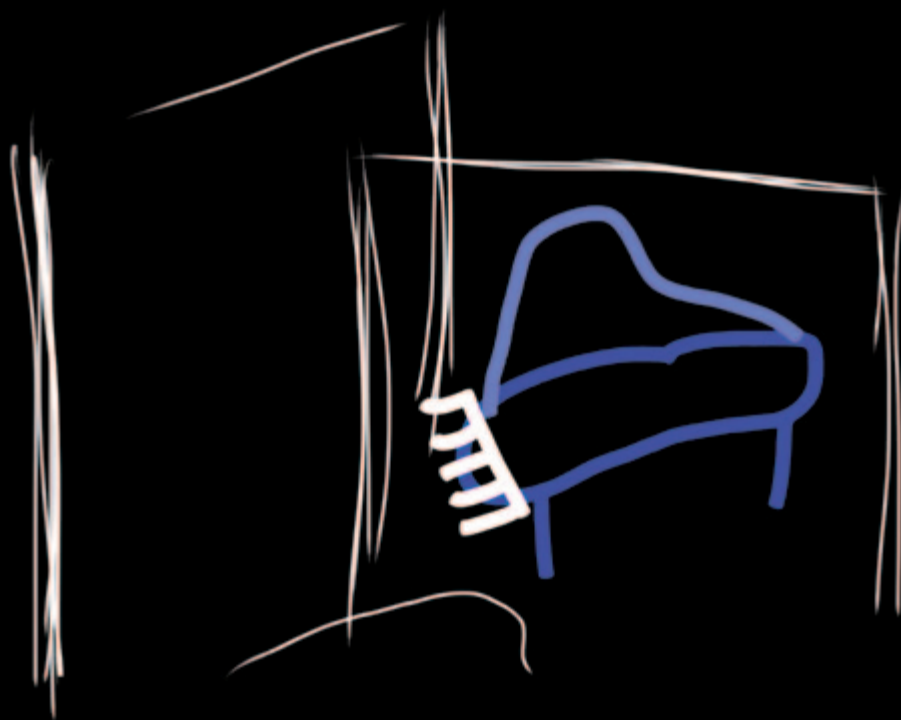


SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL



de FRANK WEDERKIND  
MÚSICA

Um retrato de costumes em 4 quadros  
e excertos de A CENSURA seguido de  
A HORA do AMOR de HORVÁTH

JUNHO 2016



Teatro da Comunidade



**30 JUN A 10 JUL**

**TEATRO**

# MÚSICA DE FRANK WEDEKIND

**Um retrato de costumes em 4 quadros, 1906  
e excertos de *A Censura*, 1906  
seguido de *A Hora do Amor*, 1939  
de Odon Von Horváth (adaptação)**

**TEATRO DA CORNUCÓPIA**

**ENCENAÇÃO LUIS MIGUEL CINTRA**

QUARTA A SÁBADO ÀS 21H

DOMINGO ÀS 17H30

SALA PRINCIPAL; M/12

€12 A €15 (COM DESCONTOS €5 A €10,50)

**SESSÃO LGP 3 JUL**

CONVERSA COM A  
EQUIPA ARTÍSTICA,  
DOMINGO 3 JULHO APÓS  
O ESPECTÁCULO.

## Tradução

Luis Miguel Cintra  
com a colaboração  
de Cristina Reis e  
Edeltraud Fernandes

## Encenação e dramaturgia

**(guião do espectáculo  
e escolhas musicais)**

Luis Miguel Cintra

## Cenário e figurinos

Cristina Reis

## Desenho de luz

Cristina Reis

Luis Miguel Cintra

Rui Seabra

## Assistentes para

**o cenário e figurinos**

Linda Gomes Teixeira

e Luís Miguel Santos

## Director técnico

Jorge Esteves

## Construção e

**montagem de cenário**

João Paulo Araújo

Abel Duarte

## Montagem e operação

**de luz e som**

Rui Seabra

## Guarda-roupa e

**conservação do**

**guarda-roupa**

Maria do Sameiro Vilela

## Costureiras

Maria do Sameiro Vilela

com a colaboração

de Georgina Barbosa

## Assistente de produção

Tânia Trigueiros

## Secretária da Companhia

Amália Barriga

## Imagem para cartaz

Cristina Reis

## Estagiário na assistência

**de encenação**

Leonardo Garibaldi

## Interpretação

Enas de

*A Censura* (entremezes):

Nídia Roque e João Reixa

*Música:*

**Joseph Reissner,**

**professor de canto**

Dinis Gomes

**Else, sua mulher**

Sofia Marques

**Klara Hühnerwadel,**

**estudante de música**

Rita Cabaço

**vigilante da prisão**

**e Coronela Hühnerwadel,**

**mãe de Klara**

Lúisa Cruz

**director da Prisão**

**e Dr. Schwartzkopf**

Duarte Guimarães

**Franz Lindekuh, Literato**

Guilherme Gomes

**guarda**

João Reixa

**criada**

Nídia Roque

*A Hora do Amor:*

**Locutor e Motorista**

João Reixa

**Criada**

Nídia Roque

Uma co-produção

Teatro da Cornucópia e

São Luiz Teatro Municipal



*Teatro da Cornucópia*

ESTRUTURA FINANCIADA POR



## Roteiro do Espectáculo

### Abertura

#### O Catavento

(1.º *entremez*)

Voz do pianista Gerald Moore: *An die Musik, To Music* de Franz Schubert.

Esta é uma das mais inspiradas melodias de Schubert. É uma oração de gratidão à arte divina da música. E sentimos realmente, quando a ouvimos, como Schubert estaria comovido quando a escreveu. Ó música, meu espelho na terra de um reino do céu, minha consolação! Que teria sido da minha vida sem ti. Toda a minha humilde gratidão,  *bendita sejas!* À Música, *An die Musik* de Franz Schubert

Canção: *An die Musik* de Franz Schubert (Gerald Moore, E. Schwartzkopf/ D. Fisher Dieskau)

Ó Arte delicada, em quantas horas cinzentas,  
e quantas vezes com nobre gesto,  
ó Arte, me afagaste o coração  
e me levaste à esperança  
de um outro mundo melhor!

Quantas vezes foi um suspiro  
vindo da tua harpa, uma divina  
e doce harmonia tua,  
quem me abriu as portas do céu  
de melhores tempos.  
ó Arte nobre, por isso te agradeço,  
Ó nobre Arte, eu te agradeço.

### 1. 1.º Quadro Noite e Nevoeiro

(quarto mobilado com piano)

Richard Wagner,  
Abertura de Lohengrin

Joseph Strauss,  
Spharenklänge waltz

### 2. Tamborete e o Circo

(2.º *entremez*)

Canção: *Amor* de Richard Strauss (Christin Shaffer/ Eric Schneider)

Menino cupido,  
sentado na lareira,  
com suas asinhas  
abanava o fogo  
e ria às gargalhadas,  
o raio da criança.

Ai, ai, ai, querem ver que se queimou?!  
Teve dores tão grandes  
que chorava muito e batendo as asas,  
foi correndo aninhar-se no colo da pastora,  
e ainda pedia ajuda,  
o raio da criança.

E não é que o raio da pastora  
decidiu ajudar o cupido  
malvado e ceguinho?  
Ó pastorinha não sentes com que pressa  
As chamas te incendeiam a ti?  
Deves ter mais cuidado com o raio da  
criança!

### 3. 2.º Quadro Atrás das Grades

(uma cela de paredes cinzentas)

### 4. O Vestido de Noiva

(3.º *entremez*)

Ária de Concerto: *Se tu vorrei o Dio* de Mozart (Edita Gruberova)

Se tu, meu Deus entendesses...  
qual é o meu tormento;  
o fado me condena  
a chorar e a calar.

Meu coração não pode  
arder por quem eu quero  
E faz que amor pareça  
um bárbaro dever.

Ai, conde, fugi daqui, correi, parti  
para o mais longe que houver.  
Espera-vos a vossa Emília,  
não a façais sofrer,  
que é digna de vosso amor.

Ai estrelas do céu quanto sois  
impiedosas,  
não seiais vós minhas imigas.  
Movei-vos, correi, ide-vos de aqui  
de amor não faleis, que é vosso o amor.

### Intervalo.

## 5. O Salto Mortal

(4.º entremez)

## 6. 3.º Quadro De Mal A Pior

(um quarto na casa dos Reissner)

Canção (Oração) *La Vergine*  
Verdi, *La Forza del Destino*  
(Montserrat Caballé e Coro)

Todos – A Virgem dos Anjos  
atenta vos cubra  
com o seu manto  
e que vos proteja vigilante  
o cordeiro santo de Deus  
Leonora – A Virgem dos Anjos  
atenta me cubra com o seu manto  
e que me proteja vigilante  
o cordeiro santo de Deus.

## 7. Os Caixõezinhos

(5.º entremez)

Ária: W A Mozart *Le Nozze  
di Figaro*, Ária de Suzana:  
*Deh vieni, non tardar*

Vem, não demores,  
Ó minha linda jóia,  
Vem onde o amor  
te chama para o prazer

Enquanto não se apagarem  
as luzinhas do céu, e o ar  
ainda estiver escuro  
e o mundo sem barulho,  
é o riacho que aqui murmura  
e com ternos mimos brinca com aquela luz  
que restaura o coração.

Aqui as florzinhas riem  
a erva é fresca,  
tudo a qui nos atrai para os prazeres  
do amor. Vem, meu amor,  
vem, por entre estas plantas, amor.  
Vem meu amor. que quero coroar  
a tua testa com rosas.

## 8. 4.º Quadro A Infelicidade do Ridículo

(um sôtão numa casa de campo  
de um só andar)

Ária de Olympia de  
*Os Contos de Hoffmann*  
de Offenbach  
(Edita Gruberova)

Olímpia e Coro – As aves na capoeira,  
nos céus o astro do dia, tudo fala de  
amor à rapariga, tudo lhe fala de amor.  
Ai que linda é a canção, que linda a  
canção de Olímpia! Ah! Ah! Ah! Ah!  
Tudo o que canta ressoa ou se põe a  
suspirar. É esta a canção de Olímpia,  
Ah! Ah! Ah! Ah!

Canção: Franz Schubert,  
*Du bist die Ruh* (Mathias  
Goerne/Schneider)

Tu és o repouso  
a doce paz,  
tu és o desejo  
e o que o sacia.

É a ti que eu consagro  
cheio de dor e alegria,  
para que eles te abriguem,  
o meu olhar e o meu coração.

Entra em minha casa  
e devagarinho fecha a porta atrás de ti  
e tira de meu peito todos os meus males.  
Que se encha só da tua alegria  
e o céu dos meus olhares, iluminado só  
com luz de ti,  
ah, que nunca esteja cheio senão de ti.

## 9. A Bailarina no arame

(6.º entremez)

Música: Hino das *Vésperas  
Marianas* de Pergolesi  
(Sophie Daneman e a Oxford  
Academy of Ancient Music)

Ó bem aventurado criador da luz,  
que dá ao dia o seu brilho,  
E quando o mundo nasceu,  
do caos fizeste surgir a luz!  
Tu cuja sabedoria conseguisti  
unir o crepúsculo com a aurora:  
A noite vem com seus medos e vê  
como chora e reza o teu povo.  
Se caírem no pecado e se deixarem  
vencer, perdem para sempre  
o benefício da vida.  
Se a sua obstinação insiste  
em só pensarem no tempo,  
fabricam novas cadeias de desgraça  
e crime.  
Mas concede-lhes a graça de,  
com o seu esforço  
acederem às portas do céu  
e à divina recompensa.  
Toda a funesta tentação será vencida, e  
cada erro do passado será expurgado.  
Ó Pai, responde à nossa súplica pela mão  
de Jesus-Cristo, vosso único filho,  
que com a tua ajuda e a do  
Santíssimo Paráclito,  
reina e vive eternamente. Ámen.

## Epílogo A Hora Do Amor de Odon von Horváth (adaptado)

Música: um *pot-pourri* com  
homenagem final a Jeanne  
Moreau e à canção que  
canta no filme: *Querelle*  
de Fassbinder/ Genet:  
*Each man kills the thing  
he loves. (O homem mata  
sempre o que ama.)*



## Este espectáculo Luis Miguel Cintra

É mais fácil ver quando passamos a velhos: sentimos que vivemos pouco tempo porque a vida de cada um não chega para conter a vida toda. Isto para quem gosta de viver, claro, e encontra interesse nalguma coisa fora de si próprio. O que, aliás, nos nossos dias já não é tão raro como isso. Mas será justo pedir a quem tem a vida toda pela frente (é pelo menos o mais provável, apesar de que as leis naturais do mundo com o evidente desastre ecológico dos nossos dias não garantem coisa nenhuma), será justo pedir-lhe que se ponha já a pensar na morte? 1ª estação: é a primeira coisa que se há-de entender: o pensamento sobre o tempo, a sua relação entre o tempo do mundo e o tempo de cada um. A morte é a referência indispensável. E pôr isto em causa com argumentos como: “Tristezas, Deus me livre!” é óbvio disparate. Perguntar se será justo é uma pergunta demagógica que contribui para a habitual

irresponsabilidade e desperdício em que a organização do mundo presa ao dinheiro, nos meteu. E a próxima paragem, depois de nomeado o Tempo? Se ninguém nos impedir vamos perguntar que fazemos, ou que fizemos dele, não? Como vivemos a parte que nos coube? É, por sinal o que diz a jovem Klara, a protagonista de *Música*, na primeira fala da peça: “O quê? Já são sete? — Há cinco minutos ainda eram seis! Já passou uma hora desde que aqui estou! Meu Deus omnipotente, no que eu me tornei! Ai, meu Deus omnipotente, que vai ser de mim?!” O nosso pregador Vieira, no seu sermão das cinzas, mais fazendo teatro que verdadeira doutrina, mas com a sua conhecida subtilidade, aconselhava uns minutos diários dedicados a perguntar: “Quanto tenho vivido? Como vivi? Quanto posso viver? Como é bem que viva?” E acabava com o monumental MEMENTO HOMO, em latim, pois, que quanto mais séculos, mais autoridade. (Lembra-te, Homem!) De quê? De que “és pó e ao pó hás-de voltar.”



Não sei se sigo o conselho de Vieira com a mesma aplicação e gosto próprio, mas a pergunta vai-nos bem. 3ª estação: a vida? mas o que é a vida? É uma palavra. Uma palavra que substitui tudo, afinal? Tudo o que existe. E lá estamos nós a meter-nos na nossa própria confusão: que quer dizer existir? Mas com estas palavras, indispensáveis como base do pensamento, já nós estamos a herdar, (e lá vem a ideia de tempo), o que outros imaginaram antes de nós. É a Cultura. E lá vamos nós meter-nos numa prisão, que é o pensamento preso pelo tempo passado em hábitos de vida, maneiras de estar, sentimentos que não inventámos, formas gramaticais que não são livres. Não há pensamento sem palavras? Os animais não falam. E por isso não pensam? Foi o Homem quem inventou a palavra vida como a palavra pensar. Mas é isso o saber? Nós que podemos fazer de nosso, todos e cada um, que nos leve à alegria, mesmo que conscientes de que as palavras não nos libertam, e nos prendem ao já inventado? Integram-nos no passado, mas fazem-nos comunicar com os outros, dão-nos mil trabalhos para conseguirmos conter a água do mar em tão pequeno vaso? Podemos justamente não usar as palavras nem a memória, usar os sentidos, a imaginação. E há a ilusão de não estarmos sós.

E isto não é mentira, é a verdade pela Arte. Mas à menor dificuldade logo recorreremos a Deus, como Klara, a um Deus onnipotente!

E podemos descobrir que amamos os outros e que isso provoca transformações nos nossos corpos que não dominamos. E que nos unem aos outros. E que desse encontro irracional, desse momento, pode, entre homem e mulher, dar-se origem a outro ser humano, nascido da alegria.

Um retrato da vida, a nossa peça? Temos, pelo menos à partida, uma peça que se propõe retratar, através da história de Klara, episódios revoltantes e exemplares da vida de uma burguesia do fim do século XIX, completamente irresponsável e prisioneira da tradição moralista, que sem dar por isso vive automaticamente, de forma absurda, longe da consciência de cada um. Pouco a pouco, logo no primeiro diálogo percebemos que o assunto também tem a ver com a própria Arte, uma das formas humanas de responder ao tempo. Klara queria ser cantora. Mas logo o tão artificioso quanto, por isso mesmo, divertido primeiro diálogo começa a nomear todos os grandes temas da História da Civilização: a propriedade, a posse, a inveja, a liberdade, a luta do homem contra o homem, o dinheiro. Logo se percebe que, para além da historieta de Klara, os chocantes episódios comuns da vida da burguesia, alguma coisa nos atira para o campo dos símbolos e das metáforas. Estamos perto de algum Strindberg mas longe de Ibsen e também de Tchekov. Eu sei, *A Gaivota* também está cheia de metáforas mas o teatro daqueles 3 outros



grandes fundadores da dramaturgia moderna, descendentes do naturalismo, os da 4.<sup>a</sup> parede, critica uma sociedade em que é o próprio sistema quem integra a sua arte, são valores que coincidem com os ideais burgueses na sua excelência, e nesse tabuleiro surge a reivindicação de um estilo próprio de cada artista. O teatro de Wedekind, pelo contrário, são gestos desesperados de paixão, loucura, fraqueza, risco, de vontade de sair de qualquer redoma como a que os outros se inventaram. Quer estar em sangue no meio da batalha. Sacrificando a sua aura. Sem preconceitos. E ora escreve de uma maneira ora doutra, sempre valente, humilde, à procura de entender, de se entender a si próprio, com vontade presente em cada novo texto, de, conhecer e dar a conhecer a vida. Sem ponto de vista maior que o de um espelho de bolso.

Comove-me neste teatro a sua falta de unidade, uma espécie de desorientação estilística que logo se afirma, quando, depois de um quadro, o primeiro, em que sentimos um exagero melodramático do drama pessoal que, aliás, não resistimos a sublinhar com uma espécie de declamação sobre música, e que música lhe emprestamos!, a abertura da *Lohengrin* de Wagner e uma daquelas valsas de Joseph Strauss, que estou de acordo em chamar geniais, passamos a uma espécie de circo. O circo de uma prisão. Foi o desequilíbrio entre o assunto de que se fala e a música,

que não só me seduziu como me convenceu que com *Música* de Wedekind se podia fazer ainda mais um espectáculo de louvor ao teatro que convocasse a vida inteira. Foi como se convocássemos “um fogo que arde sem se ver”, e descobri coisas sem nome, essas que, quando dominamos, chamamos Arte, e a Poesia e, o que mais prazer dá, aquela que até pode incluir palavras, ou a arte de as voltar a inventar, a Poesia, mas é simplesmente Pintura, ou Música, sobretudo Música, porque a música é, de entre todas artes, a que consegue ter nela a verdade do Tempo. É em si mesma passagem do tempo construída por cada um que a faz, é aquela parte da realidade que só existe porque a gente a inventou.

E é assim, seguindo estes passos, ou avançando pelos 4 quadros deste retrato de costumes, como Wedekind lhe chama, que descubro nesta aparentemente peça menor, (mas que a 2 grandes filósofos encantou e talvez não por acaso: Theodor Adorno e Walter Benjamin) visto que eram filósofos, e que o autor considerava a mais violenta de todas as suas, que foi censurada, proibida, etc., descubro nela uma coisa parecida no teatro com as famosas maçãs de Cézanne na pintura, pintor que morreu no ano em que esta peça se escrevia, um momento importantíssimo da evolução da arte no princípio do Século XX, quando com as várias explosões revolucionárias (a revolução espartaquista,



a soviética) se deram transformações vitais para o mundo na arte, quando os quadros passaram a conter mais do que o retrato da vida, a subjectividade do olhar, o próprio retrato do pintor. A história da pequena Klara, que queria ser cantora, história horrorosa, como se alguém quisesse pôr as coisas ainda mais feias, não faz só um retrato de costumes, dá a ouvir o sentimento de repulsa pela história que alguém conta e todos podem imaginar verdadeira por conter episódios típicos da vida de uma burguesia, assustada e presa por um moralismo caduco. Mas a peça cria descontinuidades, mudanças de registo, desde o realismo académico do 3.º quadro, com cenas admiráveis de diálogos que, como em Ibsen, vão dar ao tema do dinheiro, como cenas que são de puro circo absurdo como o 2.º quadro, na prisão. Trata-se de facto de uma ruptura na posição do artista perante a vida. A questão jurídica da legalização do aborto que é referida na peça, só é tratada por Wedekind enquanto exemplo e prolongamento de um outro tema monstruoso: o da anulação da liberdade individual.

Adorno também se entusiasmou “A sua dramaturgia é aventureira, como a prosa de Dostoievky, a qualidade lúdica na acção não é artística mas acrobática, ele é escandalosamente ousado, toca em todos os sentimentos e penetra em todos os instintos, grita, ergue cartazes, faz as coisas em grande. Não é nenhum psicólogo, nunca vê como é que as

pessoas se tornaram no que são mas apenas como são, e até isso com um olho apenas. Estava à frente do seu tempo de uma maneira espantosa porque estava muito atrás dele. Com o seu primeiro som, o naturalismo apupou-se a si próprio. E quando cresceu, cresceu para uma riqueza de concretude material, com a sua vida impúdica e receptiva, uma riqueza que não existia na Alemanha havia já muito tempo. E assim procurou o amor. Tinha o problema nas pontas dos dedos.”

É que aqueles que são tidos pelos grandes inovadores do teatro desse tempo, Tchekov, Ibsen, Strindberg, criam cada um deles um estilo que acaba por petrificar-se nesse gosto comum, são génios que trabalharam para um estilo pessoal. Com Wedekind não parece haver estilo, é justamente dessa constante inquietude, mais implacável na sua moral que a ideologia de qualquer qualquer dos outros, mais sincera, mais livre, e uma capacidade de amar muito mais intensa, exposta, vulnerável. Foi através da surpresa do grupo de actores tão inteligentes e sensíveis que temos vindo a reunir em torno da companhia, que começámos a entender a peça. E quando me lancei a ler a outra peça do autor que cronologicamente se lhe segue, CENSURA, escrita ao mesmo tempo e a propósito das dificuldades de *Música* mas completamente diferente. Caíram-me os queixos, como se costuma dizer. Aí Wedekind põe-se a si próprio em cena com outra personagem decalcada da





sua mulher. E os diálogos são deliciosos duetos de artistas sobre arte e a vida, entendendo por vida o Amor, à boa maneira cristã de S. João, e isto afirmado explicitamente. As dificuldades de entendimento mútuo são as dificuldades de, no contexto social em que vivem, se amarem tão livre e lealmente como a sua Moral lhes exige. São o contrário do mundo das personagens de *Música*, só hipocrisia, mentira, desconfiança, traição. Até a Klara da Rita Cabaço ou o Joseph (São José?) do Dinis Gomes são personagens ambíguas. E um palco as revela. No João Reixa e na Nídia encontrei a frescura capaz de libertar esses diálogos de *Censura* do ambiente mesquinho que os rodeia. São os duendes de Lorca? São gnomos. São Adão e Eva? É como se sempre tivessem vivido nesse lugar de felicidade, o teatro, quando se povoa de afectos que nada pode destruir, e onde só podem existir. E dei por mim, já velho, a conversar nos ensaios sobre o que é isso de amor, como o encenador de *Depois do Ensaio* de Bergman.

Esse lugar que é o palco, é o lugar mental da Arte, é o sítio onde ainda é possível estar para perceber. Que passemos por este mundo com as vendas nos olhos que nos querem pôr, isso não. Foi lá que aprendi e conheci quase tudo o que de melhor a vida tem: o amor, claro mas se com ele vem tudo o que a vida tem de melhor. Acreditamos que tudo passa porque o tempo tudo leva. Mesmo que tudo esqueça

e já nem todos os actores deste elenco saibam quem é Gerald Moore, Schwartzkopf e Dieskau, quando obrigo actores neste caos político de fim do mundo em que estamos a viver a ouvi-los saudar a música, a repetir, a propósito de uma peça de Wedekind, as palavras da celebérrima canção de Schubert: “Ó arte delicada, em quantas horas cinzentas, e quantas vezes, com nobre gesto, ó arte, me afagaste o coração e me levaste à esperança de um outro mundo melhor!”, foram artistas quem ao lembrá-los nos corpos de outros artistas, me permitiram reviver, contra o horror do pesadelo que a peça “Música” significa, a ilusão de uma felicidade que inventei e que me fez perceber muita coisa. Por exemplo, que a ária da Suzana das Bodas, é por onde se deve começar a perceber o que é amar. Talvez por isso no retrato tão violento de Wedekind ou na amarga brincadeira de *A Hora do Amor* de Horváth, eu tenha tentado com toda a força e rodeado de pessoas de quem gosto muito, dizer às que nos vierem ver: a vida é ou a mais bela invenção do homem ou é mesmo criação de Deus.





**Frank Wedekind  
a representar**

## Música

Wedekind escreveu *Música* em poucos meses, logo após o seu casamento com Tilly Newes, no dia 1 de Maio de 1906. A 18 de Outubro, confidencia a Karl Kraus: “Estou morto de cansaço, acabei ontem uma peça em quatro actos”. Kraus tinha publicado no ano anterior *A Morte e o Diabo* na *Die Fackel* e propõe logo a Wedekind editar a nova peça na sua revista. No entanto, este pretende rentabilizar de imediato o seu trabalho e respondeu a Kraus no dia 18: “Agradeço a sua oferta amiga, mas a minha peça é mais uma crónica do que um trabalho dramático e, por isso mesmo, não apresenta as qualidades exigidas a nível do diálogo. O meu objectivo é vendê-la logo que possível, porque preciso de conseguir com ela um pagamento conveniente. A minha mudança de casa neste verão deixou-me sem centavo. A grande questão será saber se, nessas condições, uma edição antecipada seria oportuna. Publicar apenas alguns excertos não teria muito interesse e daria uma ideia errada do conjunto, porque o melhor da peça é o seu assunto.”



**Frank Wedekind  
e Tilly Newes**

No entanto, a publicação não será imediata. Em Fevereiro/Março de 1907, Wedekind revê a peça e entrega-a finalmente a uma revista de Berlim, *Morgen. Wochenschrift für deutsche Kultur*, (*A manhã, Semanário para a cultura alemã*), que a edita por partes entre 28 de Junho e 19 de Julho de 1907 (números 3 a 6). /.../.



**Frank Wedekind  
e Tilly Newes**

O livro aparece na Langden no Outono de 1907. Os nomes das personagens foram acrescentados no início de cada quadro, tendo o final sido refeito e reduzido. Segue-se imediatamente uma segunda edição, e uma terceira aparece na editora Bruno Cassirer em 1909.

O assunto baseia-se num acontecimento real: uma ligação entre o professor Anton Dreler e uma das suas alunas do conservatório. Dreler era amigo de Wedekind e davam-se ainda no momento da redacção da peça. No dia 21 de Julho de 1907, escrevia a propósito disso à mulher: “Ontem estive com o Langheinrich, a mulher, e o Dreßler. O encontro com o Dreßler foi penoso e incómodo, porque ele está mal sob todos os pontos de vista: perdeu o lugar no Conservatório, e ainda não leu a peça”. A publicação de *Música* foi um golpe muito rude para Dreßler, que reconheceu imediatamente a sua própria história, pelas muitas ligações que nela havia.



**Frank Wedekind como Homem da Máscara em *Despertar da Primavera*. Kammerspiele, Berlim 1906**

A situação é delicada para Wedekind, acusado de se ter aproveitado do desespero de um amigo. Em Janeiro de 1908 envia a peça ao director Georg Stollberg, esclarecendo que não gostaria que ela fosse levada a cena em Munique durante o Inverno, acrescentado: “As razões são muito sérias, porque as pessoas que possam sentir-se atingidas encontram-se neste momento pior do que nunca.” A estreia teve finalmente lugar no dia 11 de Janeiro de 1908 no teatro íntimo de Nuremberga, encenada por Emil Methaler, com Wedekind no papel de Josef Reiner e Fritz Schaffer no de Klara. Na continuação, Frank e Tilly Wedekind representarão *Música* em conjunto por diversas vezes em *tournee*. Assinale-se uma encenação de Dieter Giesing no Deutsches Schauspielhaus de Hamburgo, com Susanne Lothar no papel de Klara./.../



**1.ª Encenação de *Despertar da Primavera*, Wedekind. Kammerspiele, Berlim 1906**

*Música* foi escrita um ano depois da segunda parte de *Lulu (A Caixa de Pandora)*. A peça tem como subtítulo “A desgraça do ridículo”, e essa indicação tem valor dramático. A história daquela infeliz rapariga que sonha ser uma grande cantora e deixa que o professor de canto lhe faça dois filhos não é o melodrama lacrimajante que às vezes parece. Além disso, o nível da linguagem, que se diria quase literária, é uma coisa bem diferente do que a procura de um estilo elevado: é por assim dizer o espartilho que limita as personagens, todas possuídas por uma forma ou outra de violência, obrigadas à hipocrisia para poderem subsistir socialmente. Apenas a infeliz Klara Hühnerwadel («cozinha de frango») acaba por sucumbir aos golpes da sorte e se presta desse modo cruelmente ao riso.

Era preciso que os factos fossem apresentados de maneira cómica e grotesca, conformes com a forma popular do *lamento (Moritat)*. De qualquer modo, não se devia representar como uma tragédia, apesar da designação inicial da peça. “Quadro de costumes” designa os cartazes dos cantores de rua, onde os episódios relatados são pintados de cores gritantes e de maneira caricatural. Esse tratamento, que os marca como literatura menor, produz sobre eles um efeito destruidor<sup>1</sup>. [*Kutscher apresenta depois a passagem atrás citada onde Wedekind se compara a Degas e a um retratista moderno e conclui:*]. É assim que foi ultrapassado o seu ponto de vista moral inicial sobre as personagens e o seu destino. O preconceito, que certamente não lhe foi possível evitar totalmente, é constantemente posto em causa. Quanto ao representante da sua própria concepção, é relegado para segundo plano e torna-se por sua vez alvo da ironia.

Artur Kutscher, Frank Wedekind. *Sein Leben und seine Werke*, Munique, Georg Müller, 1927

1. O cantor dos Moritat, acompanhado tradicionalmente por um órgão da barbaria, mostrava com a outra mão cartazes onde estavam representados os episódios relatados nas diferentes estrofes



© LUIS SANTOS



### Wedekind sobre a sua própria peça:

“A realidade oferecera-me um assunto que muitos diriam ser um divertimento bom para animar as tabernas, mas totalmente inapropriado como tema literário. Alguns poderiam ter dito: neste destino está contido o assunto de um grande drama sério. Em meu entender, tudo isso era inexacto. O assunto parecia-me tão original, tão evocador e tão suficiente em si próprio que eu queria pelo menos impedi-lo de cair no esquecimento. A única forma artística que se justificava parecia-me ser a paródia. Offenbach ofereceu-nos uma música paródica de um muito alto valor artístico. Porque é que um drama paródico não desprovido de qualidades artísticas não seria também possível? Gumpfenberg escreveu uma série deles. Assim nasceu *Música*, uma coisa leve e sem pretensão, mas perante a qual eu tenho, artisticamente falando, a consciência relativamente limpa. Estou ainda hoje convencido de ter perfeitamente logrado o pouco que queria obter.



3.º Quadro –  
*Música* de  
F. Wedekind.  
Staatsschauspiel  
Dresden, 1.º  
Representação  
1928

### Projecto de carta destinada ao crítico Alfred Kerr (fim de 1908 ou princípio de 1909)

A mãe e o filho.

O senhor Landsberger faz-me a honra de me pedir um curto prefácio ao meu quadro de costumes *Música*, cujos quatro actos devem aparecer sucessivamente nos próximos números de Morgen. De facto, estou convencido de não ser muito bom sinal para uma obra ela precisar de um prefácio. Estou convencido que um texto liminar impede que uma obra se baste a si própria. Estou convencido que até o artista mais sério deve poder reservar para si os meios de surpreender ou desconcertar o leitor, o ouvinte ou o espectador com a sua obra. Mas como no presente caso acontece eu não me servir desses meios, sigo, agradecendo-lhe, o amável conselho do meu editor.

O meu quadro de costumes *Música* foi já várias vezes anunciado como uma comédia. É tão pouco comédia como o meu *Cantor de ópera*. Pôr de lado, desprezando-a soberana-



mente, a dimensão moral e séria de uma obra dramática, por esse motivo moral e séria, e ficar-se pelas graças contidas no diálogo, equivale em meu entender a pretender transformar o *Hamlet* de Shakespeare num estudo sobre um bobo. Que o meu quadro de costumes tenha podido ser anunciado como uma comédia é tanto mais para mim um enigma por abordar uma das mais sérias questões que suscita a evolução da nossa cultura.



**2.º Quadro –  
Música de  
F. Wedekind.  
Staatschauspiel  
Dresden, 1.ª  
Representação  
1928**

O artigo 218 do código penal alemão prevê uma pena de prisão que pode ir até cinco anos por interrupção voluntária da gravidez. Esse artigo é, no meu entender, produto de uma completa hipocrisia, uma hipocrisia profundamente ancorada na nossa consciência colectiva e solidamente segura pelas correntes de um egoísmo sem escrúpulos, uma hipocrisia que o nosso movimento feminista, lamentavelmente tão mediocrememente feminino, devia fixar como tarefa

primordial para combater inexoravelmente. Para uma mulher casada, os cinco anos de prisão previstos pelo artigo não significam nada. Não conheço um só caso em que uma mulher casada tenha sido importunada, nem mesmo durante a sesta, pelo artigo 218. Mas mulheres solteiras morreram por causa dele. No número 219-220 da *Die Fackel*, que Karl Kraus edita em Viena, o doutor Fritz Wittels trata as penas que sancionam a interrupção voluntária da gravidez de maneira tão exaustiva que apenas posso convidar as campeãs da independência da mulher a arvorar este texto como canto de guerra<sup>2</sup>.

No meu quadro de costumes *Música*, tentei mostrar que o homem, único responsável pelas leis em vigor, não procura proteger uma vida com o artigo 218, pelo contrário, o que conta para ele com essa ameaça dos cinco anos de prisão é criar mais um obstáculo ao desenvolvimento autónomo, ao mesmo tempo

2. Este artigo, intitulado “O maior crime do código penal: a proibição do aborto”, foi publicado em Fevereiro de 1907. Não pôde, portanto, inspirar directamente Wedekind, que encontrou nele expresso o seu ponto de vista sobre a questão em termos mais políticos e mais virulentos que os seus. O autor desenvolve especialmente a ideia de que só as mulheres pobres são atingidas pelo artigo 218 e acrescenta: “É fácil ver porque é que o Estado de classe proíbe o aborto: a igreja precisa de cristãos, o militarismo precisa de recrutas, o capitalismo precisa de moços de fretes, todos precisam de indivíduos sem defesa”. Segundo Arthur Kutscher (Frank Wedekind. *Sein Leben und seine Werke*, Munique 1927), Wedekind não tinha qualquer intenção de escrever uma peça de tese contra a proibição do aborto. Serviu-se de um tema da actualidade.



físico e moral, de uma jovem em pleno crescimento. O que conta unicamente para ele é rodear com uma barreira jurídica as entranhas do corpo feminino enquanto domínio do espírito de iniciativa do sexo masculino – Com cinco anos de cadeia.

mais elevado do que o daqueles a quem é permitido aceder um dia a um a fruição artística. Se pensarmos que, entre cem meninas que aprendem *música*, uma apenas conseguirá prestar à sua arte um serviço digno de ser levado em conta, ao mesmo tempo que pelo menos uma centena de intelectuais são perturbados na sua actividade espiritual por cada uma dessas cem alunas, cuja pianada inútil os pode levar ao desespero, e que, portanto, por cada indivíduo que consegue sucesso por causa da música, são precisas dez mil vítimas a quem a faculdade de reflectir foi impiedosamente suprimida, devemos saudar o livro de Wedekind pelo seu acto tão corajoso como meritório<sup>3</sup>.



4.º Quadro –  
*Música* de  
F. Wedekind.  
Staatschauspiel  
Dresden, 1.ª  
Representação  
1928

**Introdução de Wedekind à sua peça,  
publicada no número 2 da *Morgen*.  
*Wochenschrift for deutsche Kultur*.  
(21 de Junho de 1907)**

Por ocasião do aparecimento da primeira edição de *Música* na Langen, Wedekind tinha publicado em *Simplicissimus* este texto manifestamente irónico, figurando também com o pedido de ser inserido como uma provocação para os críticos:

«O novo drama de Frank Wedekind, *Música*, é tipicamente uma peça de tese. A tese sobre que repousa este quadro de costumes é a música, que ganha terreno cada ano, de maneira cada vez mais desastrosa. Por culpa dela, o número de intelectuais perturbados na sua calma actividade é incomparavelmente

*Música* não é uma peça baseada em factos reais, como me acusam com uma malevolência deliberada, mas um estudo de um carácter. O papel de Fanny Hühnerwadel é a caricatura de uma heroína e não deve ser representado como uma mosca morta apaixonada e afável como a apresentaram nas primeiras representações em Nuremberga, Munique e Berlim. *Música* é uma obra leve, mas, artisticamente, o que eu escrevi de mais moderno. Atingi tão bem o meu objectivo em

3. Apesar da troça, Wedekind refere-se a experiências pessoais. Numa carta de 1907, dirigida ao seu senhorio, queixa-se dos vizinhos, cujo piano lhe perturba o trabalho.



termos de arte que não gostaria de mudar uma única palavra. Encarei o meu assunto como Degas encarou as suas bailarinas, ou o retratista moderno o seu objecto. Essa fria caricatura, no fundo, repugna-me. Mas o assunto que eu trato em *Música* não me parecia suportar outro método. Se tivesse querido concebê-lo de maneira mais séria, teria estragado o melhor.

As atrizes que até agora representaram o papel de Fanny Hühnerwadel deliciaram-se a dissimular do público as minhas intenções e em fazerem-me passar aos olhos dele por um imbecil que procura efeitos de baixo nível. Basearam-se tranquilamente no facto de o papel de Fanny Hühnerwadel não poder ser completamente massacrado, mesmo se for interpretado ao contrário.»

Frank Wedekind, *O que eu pensava disso* (1911)



**4.º Quadro –  
Música de  
F. Wedekind.  
Staatsschauspiel  
Dresden, 1.ª  
Representação  
1928**

**Filmagens de *Wrong Again*  
de Leo McCarey (Stan Laurel  
e Oliver Hardy) 1929**



---

9 JUL  
CONVERSA  
**O CEGO QUE  
ATRAVESSOU  
MONTANHAS**  
CONVERSAS COM  
**LUIS MIGUEL CINTRA**  
EDIÇÃO ORFEU NEGRO  
SÁBADO ÀS 18H30

COM TIAGO BARTOLOMEU COSTA  
E LUIS MIGUEL CINTRA

Reunindo um conjunto de conversas realizadas entre 2010 e 2013 a partir de sete encenações de Luis Miguel Cintra este livro é sobretudo um longo encontro, conduzido pelo crítico Tiago Bartolomeu Costa, sobre o teatro, o que nele cabe e o que sobre ele pensa, e foi fazendo, o actor, encenador e director do Teatro da Cornucópia.

---



**BILHETE  
SUSPENSO**

Convidamos o público do São Luiz a adquirir um bilhete pelo valor de 7 euros, que fica *suspenso* na nossa bilheteira e que reverte para pessoas apoiadas pelas entidades associadas. O restante valor do bilhete é suportado pelo Teatro. O Bilhete Suspenso é um projecto que se insere na política de responsabilidade social do São Luiz Teatro Municipal. Conheça, junto da bilheteira do Teatro, as entidades associadas. [bilheteira@teatrosaoluiz.pt](mailto:bilheteira@teatrosaoluiz.pt) tel: 213 257 650

**SÃO LUIZ TEATRO MUNICIPAL** DIRECÇÃO ARTÍSTICA Aída Tavares DIRECÇÃO EXECUTIVA Joaquim René PROGRAMAÇÃO MAIS NOVOS Susana Duarte ADJUNTA DIRECÇÃO EXECUTIVA Margarida Pacheco SECRETARIADO DE DIRECÇÃO Olga Santos DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO Tiza Gonçalves (Directora), Susana Duarte (Adjunta), Andreia Luís, Margarida Sousa Dias DIRECÇÃO TÉCNICA Hernâni Saúde (Director), João Nunes (Adjunto), *Iluminação* Carlos Tiago, Ricardo Campos, Sara Garrinhas, Sérgio Joaquim *Maquinistas* António Palma, Cláudio Ramos, Paulo Mira, Vasco Ferreira *Som* João Caldeira, Nuno Saias, Ricardo Fernandes, Rui Lopes *Responsável de Manutenção e Segurança* Ricardo Joaquim *Secretariado Técnico* Sónia Rosa DIRECÇÃO DE CENA José Calixto, Maria Távora, Marta Pedroso, Ana Cristina Lucas (Assistente) DIRECÇÃO DE COMUNICAÇÃO Ana Pereira (Directora), Elsa Barão, Nuno Santos *Design Gráfico* silvadesigners *Registo e Edição vídeo* Tiago Fernandes *BILHETEIRA* Cristina Santos, Hugo Henriques, Soraia Amarelinho *FRENTE DE CASA* Letras e Partituras *Coordenação* Ana Luísa Andrade, Cristiano Varela, Teresa Magalhães *Assistentes de Sala* Ana Catarina Bento, Ana Sofia Martins, Catarina Ribeiro, Daniela Magalhães, Domingos Teixeira, Helena Malaquias, Helena Nascimento, Hernâni Baptista, João Cunha, João Pedro, Manuela Andrade, Paulo Daniel Pereira, Raquel Pratas, Sara Fernandes *SEGURANÇA* Securitas *LIMPEZA* Astrolimpa