

# Johnny Johnson

---

Kurt Weill

*Musical*

---

---

*Direção musical*

João Paulo Santos

---

9JAN · 21H

Teatro Municipal  
Joaquim Benite,  
Almada

17JAN · 21H

Teatro Municipal  
de Ourém

11JAN · 15H30

Centro de Artes  
e Espetáculos,  
Vale de Cambra

18JAN · 17H

Teatro Tivoli BBVA,  
Lisboa

**opart**  
ORGANISMO  
DE PRODUÇÃO  
ARTÍSTICA, E.P.E

**TNSC**  
TEATRO NACIONAL DE S. CARLOS



# idealista

# A vida é melhor com música



Descarregar na  
App Store

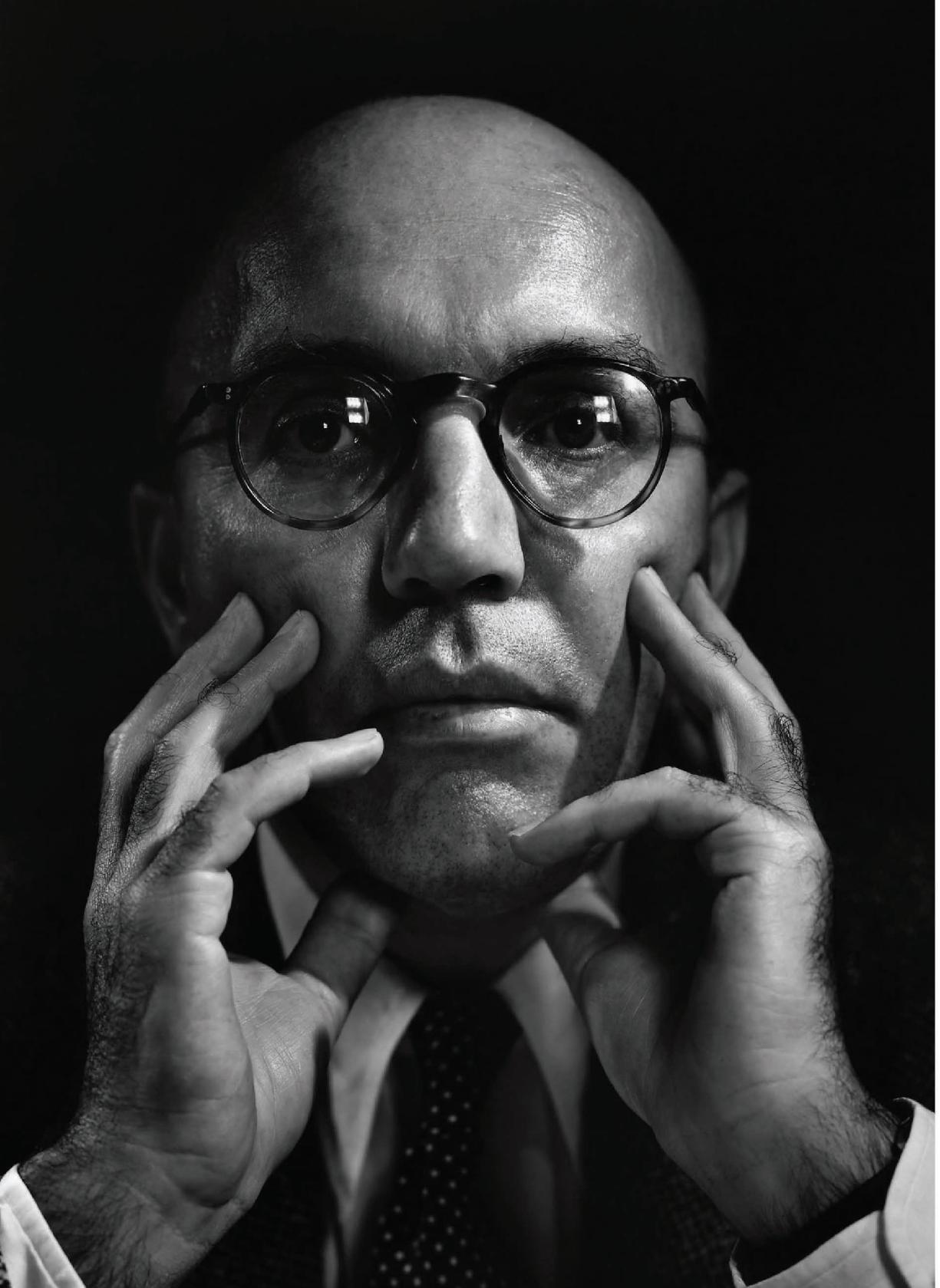
Disponível no  
Google Play



## ÍNDICE

---

<b>Ficha artística e técnica</b>	11
<b>De relance</b>	13
<i>Luís M. Santos A guerra elevada ao absurdo</i>	19
<b>Elencos de estreia</b>	35
<b>Argumento</b>	39
<b>Libreto</b>	45
<b>Biografias</b>	71
<b>Ficha técnica</b>	85



# Johnny Johnson

---

Kurt Weill (1900–1950)

*Musical*

---

Texto de Paul Green (1894-1981)

---

**Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada**

*9 de janeiro de 2026, às 21h*

**Centro de Artes e Espetáculos, Vale de Cambra**

*11 de janeiro de 2026, às 15h30*

**Teatro Municipal de Ourém, Ourém**

*17 de janeiro de 2026, às 21h*

**Teatro Tivoli BBVA, Lisboa**

*18 de janeiro de 2026, às 17h*

---

***Estreia absoluta***

44th Street Theatre, Broadway, Nova Iorque, 19 de novembro de 1936

***Estreia em Portugal***

Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada, 9 de janeiro de 2026

---

***Musical em versão semi-encenada***

***Editora***

European American Music Corporation

Duração: 65 minutos  
Espetáculo sem intervalo



KURT WEILL

JOHNNY JOHNSON · 9



## FICHA ARTÍSTICA E TÉCNICA

---

*Direção musical*  
João Paulo Santos

*Textos e conceção cénica*  
Mário João Alves

*Minny Belle (Minerva) Tompkins;*  
*Voz dos canhões*  
**Mariana Castello Branco**

*Aggie Tompkins;*  
*Estátua da Liberdade; Voz dos canhões*  
**Ana Ester Neves**

*Enfermeira francesa; Voz dos canhões*  
**Cátia Moreso**

*Sargento Jackson; Major-general*  
*francês; Padre alemão*  
**Mário João Alves**

*Tenente de West Point;*  
*Major-general belga; Padre americano*  
**Gabriel Neves dos Santos**

*Johnny Johnson*  
**Mia Henriques**

*Mayor (Presidente da Câmara); Soldado*  
*Harwood; Brigadeiro-general britânico*  
**Diogo Oliveira**

*Capitão Valentine; Comandante das Forças*  
*Aliadas; Anguish Howington*  
**André Henriques**

*Sargento inglês; Comandante americano; Doutor*  
*Mahodan*  
**Mário Redondo**

*Orquestra Sinfónica Portuguesa*  
*(Maestro titular Antonio Pirolli)*

*Diretor de estudos musicais*  
**João Paulo Santos**

*Maestros correpetidores*  
**Joana David**  
**Nuno Lopes**

*Adereços*  
**Teatro Nacional de São Carlos**



# FORTY-FOURTH STREET THEATRE

NESCA REALTY CO., INC., LESSEES  
EDDIE DOWLING, PRESIDENT

**FIRE NOTICE:** The exit, indicated by a red light and sign, nearest to the seat you occupy, is the shortest route to the street.  
In the event of fire or other emergency please do not run—WALK TO THAT EXIT.

JOHN J. McELLIGOTT, Fire Chief and Commissioner

THE • PLAYBILL • PUBLISHED • BY • THE • NEW • YORK • THEATRE • PROGRAM • CORPORATION

BEGINNING  
THURSDAY EVENING,  
NOVEMBER 19, 1936



MATINEES  
WEDNESDAY AND  
SATURDAY

THE GROUP THEATRE

presents

## JOHNNY JOHNSON

Play by  
PAUL GREEN

Music by  
KURT WEILL

Staged by LEE STRASBERG

Settings by DONALD OENSLAGER

Musical director, LEHMAN ENGEL

Costumes by PAUL DU PONT

The Group Theatre, on behalf of the author and composer, acknowledges its indebtedness to  
Miss Cheryl Crawford for her aid in the preparation of JOHNNY JOHNSON.

### CAST

(In order of their speech)

THE MAYOR	.....	Played by	BOB LEWIS
THE EDITOR	.....	"	TONY KRAKER
MINNIE MELLE TOMPKINS	.....	"	FRANCES RAND
GRANDPA JOE	.....	Played by	ROMAN BOHnen
A PHOTOGRAPHER	.....	"	WILL LEE
A BOY	.....	"	CURT CONWAY
JOHNNY JOHNSON	.....	"	ROBERT LEWIS
ANGUISH HOWINGTON	.....	"	GROVER BURGESS
AGGIE TOMPKINS	.....	"	SUSANNA SENIOR
CAMP VALENTINE	.....	"	SANDRA MCKEEVER
DR. MC-BRAY	.....	"	LEE COBB
PRIVATE PATRICK O'DAY	.....	"	CURT CONWAY
SEBASTIAN JACKSON	.....	"	ART SMITH
A CAMP DOLL	.....	"	TONY KRAKER
PRIVATE HARWOOD	.....	"	ELIA KAZAN
PRIVATE GOLDBERGER	.....	"	HERBERT RATHNER
PRIVATE HARWOOD	.....	"	JOSEPH PEVNEY
PRIVATE KEARNS	.....	"	LUTHER ADLER
PRIVATE KELLOGG	.....	"	LEONARD PAUL
A WEST POINT LIEUTENANT	.....	"	PAULA MILLER
AN ENGLISH SERGEANT	.....	"	PAUL MANN
JOHN BROWN	.....	"	ART SMITH
A FRENCH NURSE	.....	"	RUTH NELSON
AN ORDERLY	.....	"	MORRIS CARNOVSKY
A DAD	.....	"	OBRIEN JANNINGS
A SISTER FROM THE O. D. S. D. L. D.	.....	"	LUTHER ADLER
CHIEF OF THE ALLIED HIGH COM-	.....	"	JOHN MOST
MILITARY POLICEMAN	.....	"	LEON J. COB
DR. MAHODAN	.....	"	ROB LEWIS
HIS SECRETARY	.....	"	ROMAN BOHnen
DR. LEWIS	.....	"	THOMAS KENNEDY
BROTHER THOMAS	.....	"	ACE SULLIVAN
BROTHER CLAUDE	.....	"	ALFRED SAXE
BROTHER ERIC	.....	"	PAUL MANN
BROTHER WILLIAM	.....	"	TONY KRAKER
BROTHER HIRAM	.....	"	MORRIS CARNOVSKY
BROTHER JAMES	.....	"	KATE ALLEN
BROTHER THEODORE	.....	"	OBRIEN JANNINGS
BROTHER HENRY	.....	"	ART SMITH
A DAD	.....	"	ROB LEWIS
AN ATTENDANT	.....	"	LEE COBB
ANGUISH HOWINGTON, JR.	.....	"	CURT CONWAY
SOLDIERS	.....	"	ALBERT VAN DEKKER

MOSES CANTOR	.....	Played by	ROBERT LEWIS
OBRIEN JANNINGS	.....	"	LUTHER ADLER
"	"	"	JOHN MOST
"	"	"	LEON J. COB
"	"	"	ROB LEWIS
"	"	"	ROMAN BOHnen
"	"	"	THOMAS KENNEDY
"	"	"	ACE SULLIVAN
"	"	"	ALFRED SAXE
"	"	"	PAUL MANN
"	"	"	TONY KRAKER
"	"	"	MORRIS CARNOVSKY
"	"	"	KATE ALLEN
"	"	"	OBRIEN JANNINGS
"	"	"	ART SMITH
"	"	"	ROB LEWIS
"	"	"	LEE COBB
"	"	"	CURT CONWAY
"	"	"	ALBERT VAN DEKKER
"	"	"	ROBERT LEWIS
"	"	"	TONY KRAKER
"	"	"	LUTHER ADLER
"	"	"	HERBERT RATHNER
"	"	"	EDDIE RYAN, JR.
"	"	"	PETER AINSLEY, JAMES
"	"	"	BLAKE, JUDSON HALL

*De reliance*



## ATO I

Abertura (*instrumental*)

### **Cena I**

Over in Europe (*Mayor; coro*)

Democracy advancing I (*Mayor, Minny Belle, coro*)

Democracy advancing II (*Todos*)

Final da I Cena e interlúdio (*instrumental*)

### **Cena II**

Canção de Aggie (*Aggie*)

Oh heart of love (*Minny Belle*)

Interlúdio depois da II Cena (*instrumental*)

### **Cena III**

Canção do Capitão Valentine (partes 1 e 2) (*Capitão Valentine*)

Interlúdio depois da III Cena (*instrumental*)

### **Cena IV**

Canção do Sargento (*Sargento Jackson*)

Canção do Capitão Valentine (parte 3) (*Capitão Valentine*)

Interlúdio depois da IV Cena (*instrumental*)

### **Cena V**

Canção do Tenente de West Point (*Tenente de West Point; soldados*)

Canção do Capitão Valentine (parte 4) (*Capitão Valentine*)

Reunião (*instrumental*)

Farewell, goodbye (*Minny Belle*)

### **Cena VI**

Canção de Johnny (*instrumental*)

Canção da Deusa (*Estátua da Liberdade*)

## ATO II

### **Cena I**

Canção dos soldados franceses feridos (*Soldados franceses*)

### **Cena II**

Canção do chá (*Sargento inglês; soldados*)

Canção do Capitão Valentine (parte 5) (*Capitão Valentine*)

Oh the Rio Grande (*Soldado Harwood*)

Sonho de Johnny (*Minny Belle*)

Canção dos Canhões (Vozes dos canhões)

### **Cena III**

Música para o débil redentor (*instrumental*)

Interlúdio depois da cena III (*instrumental*)

### **Cena IV**

Mon ami, my Friend (*Enfermeira francesa*)

Reminiscência (*instrumental*)

### **Cena V**

O quartel das forças aliadas (*Comandante das Forças Aliadas;*

*Major-general belga; Brigadeiro-general britânico;*

*Major-general francês; Comandante americano*)

### **Cena VI**

A batalha (*instrumental*)

### **Cena VII**

Em tempos de guerra e tumultos (*Padre alemão;*

*Padre americano; todos*)

### **Cena VIII**

Sonho de Johnny bis (*Minny Belle*)

Reminiscência: O regresso de Johnny (*instrumental*)

---

## ATO III

### ***Cena I***

Canção do psiquiatra (*Doutor Mahodan*)

### ***Cena II***

Coro do manicômio (*Todos*)

Um hino à paz (*Todos*)

### ***Cena III***

Canção de Johnny (*Johnny Johnson*)



Johann Johnson.  
Act 1.

A. Kurt Weill

Alouette, mon coeur

Vor 1. Szenenabschluss

Clar.

Alto

2 Trom.

Bassoon

Bassoon (double bass)

Violin

Viola

Cello

Double Bass

Copyright 1936 by Chappell & Co., Inc., N.Y.C.

# A guerra elevada ao absurdo



No dia 10 de Setembro de 1935, Kurt Weill aterrava em Nova Iorque para se estabelecer e dar continuidade à sua carreira de compositor, após estadias transitórias em Paris e Londres, acabado de fugir de uma Alemanha em que a recente ascensão do nazismo ao poder tinha causado uma debandada massiva nos meios intelectuais e artísticos. Passados mais de dois anos desde que *Die Dreigroschenoper*, o seu grande sucesso internacional até então, tinha fracassado na Broadway (em Abril de 1933), chegava com contrato para supervisionar os ensaios e a produção da ópera-oratória *The Eternal Road*, que tinha sido encomendada por membros da comunidade judaica local. Rapidamente se aproximou dos círculos políticos e artísticos com os quais tinha afinidade, conseguindo que a «League of Composers» realizasse um concerto com música sua logo em Dezembro desse ano. Todavia, o programa não logrou impressionar a vanguarda nova-iorquina. Entretanto, já em Janeiro de 1936, a estreia daquele drama bíblico, que tinha proporcionado a sua aventura americana, era adiada *sine die*, e o compositor permanecia na expectativa quanto ao projecto com que pudesse lançar a sua afirmação no meio.

Ao longo da década anterior, Weill tinha amadurecido o seu estilo no quadro da inebriante atmosfera de efervescência intelectual e artística vivida pela República de Weimar, o regime sobrevindo à monarquia destronada pela Revolução de Novembro, por altura da derrota alemã na Primeira Guerra Mundial.<sup>1</sup> O rejuvenescimento que então se observou nesses domínios, não obstante toda a instabilidade política, económica e social, era nutrido por um impulso de rejeição do antigo em favor do novo, por um forte sentimento anti-romântico que dava preferência a um tipo de arte mais simples e objectivo. Essa recusa do Romantismo e do Expressionismo (sua derivação radical) por parte do movimento emergente da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objectividade] envolvia igualmente uma recuperação do espírito realista, ao visar a exposição de múltiplas verdades desconfortáveis na sociedade (a pobreza, a corrupção...), fosse de um modo desapiedadamente crítico e satírico, fosse por via de um estilo mais contido. E, no que se refere ao discurso estético sobre a música – em claro confronto de posições com os propugnadores da “arte pela arte” –, a centralidade ia para o conceito de *Gebräuchsmusik* [Música utilitária], concebida como uma música genuinamente útil (fosse o seu propósito pedagógico, político ou outro), distinta de uma música descartável (a *Verbrauchsmusik*).

---

1. Ver Robert P. Morgan, *Twentieth-Century Music – A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York/London: W.W. Norton, 1991, pp. 220-221 e 229-235; Richard Taruskin, *The Oxford History of Western Music*, Vol. 4: *The Early Twentieth-Century*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2005, pp. 495-560.

[Música de consumo]) – uma música que quimericamente, através de um processo histórico de síntese hegeliana, viria a diluir as suas diferenças em relação à *Kunstmusik* [Música de arte].

Nesse contexto, Kurt Weill (1900-1950) tinha-se afirmado, a par de Paul Hindemith (1895-1963), como uma das figuras de referência da vida musical alemã.<sup>2</sup> Ultrapassando um modo de expressão assente na ascendência de Gustav Mahler e Richard Strauss, que chegou a praticar sob a orientação de Albert Bing (antigo aluno do antimodernista Hans Pfitzner) e de Engelbert Humperdinck, desenvolveu uma linguagem mais económica em linha com a nova moda neoclássica, um estilo de um eclectismo impetuoso e experimental sustentado pela filosofia da arte esposada por Ferruccio Busoni (1866-1924), com quem estudou na Academia Prussiana das Artes entre 1921 e 1924: a *Junge Klassizität*, que, tendo como premissa uma ideia de «Unidade» na música, apelava a uma absorção e síntese dos feitos alcançados por todas as experiências artísticas anteriores. Em face da severidade das circunstâncias que envolviam a sociedade do seu tempo, essa abordagem à composição viria a combinar-se com um aprofundamento da sua consciência política e ideológica (em meados da década integrou o *Novembergruppe*, um grupo de artistas de esquerda), o que se reflectia num interesse pelo potencial crítico e criativo da arte enquanto agente de mudança. Num período em que a noção de *Gebrauchsmusik* ressoava particularmente nos debates em torno da ópera, o compositor propôs-se revitalizar o género nesse sentido, nomeadamente em colaboração com o dramaturgo marxista Bertolt Brecht (1898-1956), produzindo essa parceria um conjunto de obras que redefiniam o conceito de teatro musical enquanto punham em prática a ideia de um «teatro épico», não ilusionista, que, através do *Verfremdungseffekt* («efeito de estranhamento»), evitava a simples imersão emocional do espectador, suscitando antes a reflexão crítica sobre os eventos. A produção músico-teatral de Weill inseria-se, assim, na corrente contemporânea da *Zeitoper* [«Ópera do momento presente»], focada em questões políticas, sociais e económicas da época. Em obras como *Mahagonny-Songspiel* (1927), *Die Dreigroschenoper* (1928) e *Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny* (1929), é possível observar um estilo de grande perspicácia parodística, e a linguagem despojada a que recorre, empregando amiúde elementos de música popular, jazz, dança e *cabaret*, resulta numa música que

---

2. Ver Stephen Hinton, *Weill's Musical Theater – Stages of Reform*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 2012, pp. 1-36; e Geoffrey Block, *Enchanted Evenings – The Broadway Musical from Show Boat to Sondheim and Lloyd Weber*, 2.ª edição, Oxford/New York: Oxford University Press, 2009.

usa deliberadamente o vernáculo, em harmonia com o seu desiderato de se dirigir a estratos sociais alargados, sem por isso abdicar de uma substância artística.

A consolidação da ditadura nazi, em Março de 1933, veio impor a sufocação abrupta de toda essa exuberante florescência intelectual e vanguardista – classificada e banida pelo regime como «degenerada» –, e foi nessa conjuntura que Kurt Weill – alvo evidente do fervor das autoridades não só pelas suas simpatias políticas e artísticas, mas também pela origem judaica – decidiu abandonar a Alemanha, instalando-se permanentemente nos Estados Unidos no final de 1935, onde se dedicaria quase exclusivamente ao musical da Broadway e exerceria uma influência determinante sobre o futuro do género. Por altura do impasse em que se encontrava no início de 1936, e beneficiando da estima que lhe tinha um certo meio pelas notícias que circulavam acerca do seu trabalho, foi apresentado a Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg, os três irreverentes líderes do Group Theatre.<sup>3</sup> A companhia tinha nascido em 1931, quando esses três jovens, insatisfeitos com as práticas hierárquicas e com a estética elitista da Theatre Guild, romperam com essa organização e formaram o seu próprio grupo, com o intuito de congregarem um conjunto de actores e dramaturgos que estivessem empenhados em confrontar os problemas do tempo presente com um realismo psicológico baseado no sistema de Konstantin Stanislavski. Numa fase em que o país ainda lutava para sair da Grande Depressão originada pelo colapso do mercado de acções na Crise de 1929, e em que por isso muitos sentiam uma desconfiança acentuada em relação ao modelo que tinha impulsionado o crescimento americano nas décadas precedentes, a orientação do Group Theatre estava declaradamente enquadrada no âmbito da Popular Front que, nos Estados Unidos, consistia essencialmente num movimento social e cultural de intelectuais e artistas que usavam os seus meios para difundir ideais de esquerda. Um dos autores em destaque nos seus programas era Clifford Odets (1906-1963), cujos dramas socialmente relevantes foram extremamente influentes nos anos da Grande Depressão. Dada a afinidade ideológica, a aproximação de Weill a estas figuras era, portanto, natural, e do seu encontro surgiu desde logo a ideia de uma colaboração, que seria simultaneamente a sua primeira produção concebida especificamente para o público americano e a primeira incursão da companhia no terreno do teatro musical. Para esse efeito, terá sido Crawford a sugerir uma parceria com o dramaturgo e poeta Paul Green (1894-1981), pro-

---

3. Ver Naomi Gruber, *Kurt Weill's America*, Oxford/New York: Oxford University Press, 2021, pp. 51-58; e Hinton, *Weill's Musical Theater...*, pp. 265-266.

fessor de Filosofia na Universidade da Carolina do Norte em Chapel Hill, que, em 1927, tinha sido agraciado com um Pulitzer Prize pela sua peça *In Abraham's Bosom* e que, desde o início, estava associado ao grupo (a produção inaugural foi a sua tragédia *The House of Connelly*). Durante um curto período vivido em Berlim em 1928-29, no âmbito da Guggenheim Fellowship de que usufruía, para além de ter assistido a uma produção de *Die Dreigroschenoper*, Green teve ensejo de contactar com Alexei Granovski (1890-1937), o encenador e realizador russo que, conotado com uma visão de esquerda, mas considerando a política cultural soviética demasiado restritiva, tinha emigrado para a República de Weimar na década de 1920, antes de se estabelecer definitivamente em Paris. O dramaturgo americano ficou marcado pelas suas ideias sobre a renovação do teatro musical – ele próprio faria várias tentativas, embora sem grande sucesso, de integrar música nas suas peças, em colaboração com outros compositores – e a sua abertura era total a um projecto desse teor.

Em Abril de 1936, Green era contactado por Clurman e Crawford a propósito de uma nova colaboração.<sup>4</sup> A proposta consistia numa comédia americana antiguerre, num estilo quase de revista, e a ideia de se basearem na figura literária de Švejk parece ter sido do próprio Weill. Estava em causa o romance *O bom soldado Švejk* (1921-22), título abreviado de *As aventuras fatídicas do bom soldado Švejk durante a Guerra Mundial*, a obra que celebrizou Jaroslav Hašek (1883-1923), o jornalista, escritor, humorista e satirista checo que tinha estado envolvido com o anarquismo e, depois, com o comunismo. Esta comédia negra – a obra mais traduzida da literatura checa, contando-se até ao momento 58 línguas – relata as aventuras de um ingênuo e bem-humorado homem de meia-idade, que, aparentemente entusiasmado em servir a Áustria-Hungria na Primeira Guerra Mundial – o conflito que ceifou a vida a entre 15 e 22 milhões de pessoas, das quais mais de um milhão eram soldados austro-húngaros, incluindo cerca de 140 000 checos –, acaba por frustrar repetidamente as autoridades militares com a sua idiotice e insolência, fosse ela natural ou fingida. O próprio Hašek participou no conflito como soldado ao serviço de um Regimento de Infantaria do Exército Austro-Húngaro e, depois de ter sido feito prisioneiro pelos russos, também participaria na guerra desse lado, integrado na Legião Checoslovaca. Tratava-se, portanto, de uma sátira em torno da autoridade, da disciplina militar e, mais do que isso, do próprio sentido da guerra, por meio

---

4. Ver Tim Carter, «Introduction», in Tim Carter (ed.), *Johnny Johnson: A Play with Music in Three Acts*, (Kurt Weill Edition), Ser. I, Vol. 13, New York: Kurt Weill Foundation for Music/European American Music Corporation, 2012, pp. 13-15.

de uma sucessão de situações absurdamente cómicas, muitas delas provavelmente inspiradas nessa sua experiência pessoal do conflito. O protagonista, Josef Švejk, representa em especial a posição dos checos, obrigados a participarem numa guerra que não era a sua. Contudo, o autor deixaria o projecto inacabado aquando da sua morte precoce – redigiu apenas os três últimos volumes dos seis previstos –, e a obra seria completada pelo jornalista Karel Vaněk, mas as partes restantes só seriam publicadas em 1949. Quanto à recepção, constou que Brecht teve a obra em muito boa conta: em 1928-29, já tinha colaborado com o encenador Erwin Piscator, também ele um pioneiro do «teatro épico», numa adaptação teatral, e mais tarde, em 1943, aquando do exílio na Califórnia, escreveria a peça *Schweyk im Zweiten Weltkrieg [Schweik na Segunda Guerra Mundial]* como uma sequela para o romance original (a peça acabaria por ter música não de Kurt Weill, mas de Hans Eisler). O livro de Hašek foi, na verdade, um dos primeiros romances antiguerra de relevo no âmbito da literatura internacional, antecedendo e servindo de modelo a outras obras de referência nesse género, como *Im Westen nichts Neues [A Oeste nada de novo]* (1929), de Erich Maria Remarque, e *Catch-22* (1961), de Joseph Heller, esta última num registo absurdista directa e admitidamente inspirado no escritor checo.

O romance de Hašek inseria-se, afinal, num movimento artístico mais alargado de reflexão sobre o trauma da guerra, que se observou na literatura, na pintura e na música. Não era, de todo, a primeira vez que isso sucedia, mas a dimensão cataclísmica do conflito mundial de 1914-18 tinha dado, de facto, origem a um *boom* na literatura de guerra. Em meados dos anos trinta, quando o Group Theatre, Weill e Green resolveram abordar o tema, o seu carácter oportuno era óbvio: a Itália mussoliniana tinha acabado de invadir e ocupar a Etiópia (ane-xada a 7 de Maio de 1936), em Espanha desenrolavam-se os acontecimentos que em breve desencadeariam a Guerra Civil (iniciada a 17 de Julho) e o militarismo crescente da Alemanha nazi estava em vias de se traduzir em agressivas exigências territoriais. Em Maio de 1936, Green foi visitado por Crawford e Weill em Chapell Hill, onde definiram os principais momentos dramáticos e delinearam o restante argumento da peça.<sup>5</sup> Poucas semanas depois, nesse Verão, juntaram-se todos no Connecticut, onde o Group Theatre teve um dos seus退iros intensivos para ensaios, formação e desenvolvimento da sua filosofia teatral. Foi aí que Green realizou a maior parte do seu trabalho, entre Junho e Agosto, e que Weill escreveu a maior parte da sua música, preparando também o colectivo teatral para a componente

---

5. Ver Carter, «Introduction»..., pp. 14-15 e 25.

musical, ensinando-lhes algumas canções de *Die Dreigroschenoper* e apresentando uma palestra, intitulada «O que é o teatro musical?», na qual discutiu o seu trabalho prévio nesse domínio e aventou novas possibilidades para o teatro musical americano. Em entrevista concedida muitos anos depois, em 1974, Green revelou que os actores também deram um contributo considerável no processo criativo, e os esboços remanescentes são testemunho das transformações que a peça foi sofrendo nesse Verão. Para além de *O bom soldado Švejk*, outras obras podem ter influído na concepção das personagens e das situações: Green conhecia também *Woyzeck* (1836) de Georg Büchner (a história dramática de um ex-soldado que serviu de base a *Wozzeck*, de Alban Berg, uma das óperas mais influentes do início do século XX), bem como *Der Hauptmann von Köpenick* (1931), de Carl Zuckmayer (outra obra satírica antiguerra, muito famosa no seu tempo, em que um sapateiro se disfarça de oficial, comanda um grupo de soldados e confisca o tesouro da cidade). Refira-se ainda, num registo mais grotesco, comum na literatura de guerra norte-americana dos anos trinta, *Bury the Dead* (1936), um drama pacifista do aclamado romancista e dramaturgo Irwin Shaw – e uma muito bem-sucedida produção do Group Theater nesse ano –, em que os fantasmas de seis soldados recém-mortos numa guerra não especificada se recusam a ser sepultados até que os governos renunciem ao uso da força militar.<sup>6</sup> Há que ter em conta, para além do mais, as vivências do próprio Green na Primeira Guerra Mundial, onde serviu como oficial e teve oportunidade de conhecer, em primeira mão, a violência e o absurdo da problemática sobre a qual escrevia. Segundo afirmou, o título dado à peça – *Johnny Johnson* – honrava o nome mais comum entre os soldados americanos que o acompanharam.

A produção foi estreada pelo Group Theatre no Forty-Fourth Street Theatre, em Nova Iorque, a 19 de Novembro de 1936, com um elenco de luxo que incluía figuras que se tornariam lendárias no teatro e no cinema americanos (Morris Carnovsky, Phoebe Brand, Luther Adler, Sanford Meisner, Bobby Lewis, Lee J. Cobb, Paula Miller, John Garfield e Elia Kazan), tendo estado em cena durante dois meses, até Janeiro de 1937.<sup>7</sup> Porém, a versão apresentada não correspondia exactamente à elaborada por Green, que tinha continuado a rever o texto até perto do evento, insatisfeito, em particular, com a conclusão. Como revelam as notas dos ensaios, o colectivo sujeitou a peça a vá-

---

6. Ver Peter Conn, *The American 1930s: A Literary History*, Cambridge: Cambridge University Press, 2009, pp. 9-22.

7. Ver Carter, «Introduction»..., pp. 15-20.

rios cortes, devido às dificuldades sentidas em ajustar-se ao tipo de dinâmica de uma peça com música, fosse a paragem frequente da ação para os momentos cantados, fosse mesmo a coordenação com a orquestra. Os críticos nova-iorquinos mais influentes ficaram inicialmente entre a indecisão e a reprovação: mesmo reconhecendo que se tratava de uma mistura perturbadora de comédia musical, sátira, melodrama e parábola acerca da absurdez da guerra, identificaram o que consideravam ser uma série de cenas mais ou menos desconectadas, um tema sério minado pela sátira burlesca e uma partitura irrelevante. Note-se, contudo, que nesta ocasião a peça foi avaliada por críticos teatrais e não musicais – estes tipicamente acompanhavam os concertos e a ópera –, o que também explica que ninguém tenha dado importância às reivindicações feitas por Weill, em artigos e entrevis- tas que precederam a estreia, a propósito da possibilidade de fazer com que o teatro musical americano alcançasse uma fusão inteira- mente nova entre música e drama. Como seria de esperar, *Johnny Johnson* despertou o interesse sobretudo dos jornais de esquerda, em particular fora de Manhattan, nos bairros periféricos, assim como da imprensa judaica. Estas visões alternativas mais favoráveis aca- bariam por levar de volta ao Forty-Fourth Street Theatre alguns dos críticos renitentes, que agora passavam a reconhecer alguns méritos à peça. Houve quem notasse o facto inusitado de críticos estabele- cidos reformularem a sua opinião sobre uma produção da Broadway, mas a justificação para o interesse que a peça continuou a despertar na imprensa na viragem para o mês seguinte parece residir, antes de mais, em circunstâncias externas que a colocaram na ordem do dia. A 1 de Dezembro de 1936, Franklin D. Roosevelt, recém-eleito para um segundo mandato como presidente dos Estados Unidos, abriu a Conferência Interamericana para a Manutenção da Paz, que tinha lu- gar em Buenos Aires, com um discurso em que, tal como no proferido poucos dias antes no Congresso Brasileiro no Rio de Janeiro, a 27 de Novembro, apontou para a situação de catástrofe iminente que se vi- via na Europa e exortou os povos americanos, as repúblicas do Novo Mundo, à colaboração internacional em favor da paz, da democracia e do comércio livre. Ambos os discursos foram altamente cobertos pela imprensa norte-americana, tendo sido mesmo transmitidos em direc- to pela rádio. A promoção de *Johnny Johnson* estava assegurada.

Ainda em Dezembro de 1936, Green elaborou uma versão final do seu texto para publicação, repondo elementos que tinham sido cortados pelo Group Theatre no processo de preparação da estreia.<sup>8</sup> Foi esta versão que enviou para o seu editor francês, bem como para o Fede-

---

8. Ver Carter, «Introduction»..., pp. 20-25.

ral Theatre Project, um inovador e ambicioso programa lançado pelo governo em 1935, no âmbito do *New Deal* do presidente Roosevelt, que visava não apenas democratizar o acesso à cultura, mas também proporcionar trabalho assalariado a milhares de profissionais do teatro (assim como faziam noutras áreas outras organizações sob a alçada da Works Progress Administration, a agência que geriu a aplicação do referido programa naqueles anos da Grande Depressão). A direcção energica de Hallie Flanagan (1890-1969), influente dramaturga, encenadora e produtora norte-americana, dava primazia à criação de um teatro socialmente relevante, que abordasse temas contemporâneos, toda uma filosofia claramente alinhada com os objectivos progressistas da Popular Front. Na verdade, muitos dos artistas envolvidos nas estruturas federais do projecto eram simpatizantes desse movimento, e a percepção dessa afinidade com a esquerda rapidamente originou controvérsia política: as acusações de infiltração comunista levaram a audiências no Congresso, que cancelou o financiamento em Junho de 1939. Flanagan já tinha mostrado interesse numa produção de *Johnny Johnson* em Outubro de 1936, e o envio da versão final do texto por parte de Green servia para reavivar a ideia. Nessa temporada de 1936-37, a orientação progressista do Federal Theatre Project ainda era tolerada pelas autoridades, e as produções com elencos alargados, incluindo uma componente musical, serviam bem o seu desígnio (a maioria das suas unidades em grandes cidades tinha acesso a orquestras, em colaboração com o Federal Music Project). No dia em que Roosevelt discursou em Buenos Aires apelando à paz, a 1 de Dezembro de 1936, Flanagan remeteu uma directiva às estruturas regionais, determinando que, na Primavera, todas lançariam em simultâneo uma produção antiguerra (seria na altura em que se assinalavam os vinte anos da entrada dos Estados Unidos na Primeira Guerra Mundial, a 6 de Abril de 1917). *Johnny Johnson* integrava na lista do repertório sugerido, e dado o crédito que o próprio Green possuía junto do Federal Theatre Project, pela sua obra literária dedicada a temas socialmente responsáveis, logo em Janeiro era anunciado que essa peça seria apresentada em todas as suas regiões, seguindo a sua versão revista para Los Angeles, São Francisco, Cleveland, Portland, Oregon, Chicago, Seattle, Boston e vários outros pontos das costas Leste e Oeste do país. A crítica, em geral, constatou e apreciou o seu carácter tragicómico e satírico, e o campo pacifista, em particular, reconheceu e valorizou o seu propósito esclarecedor quanto ao carácter absurdo da guerra. Em vários locais, o número de apresentações foi estendido devido à procura – embora também existissem críticos mais relutantes quanto ao tema antiguerra –, e a peça viria mesmo a manter uma presença assinalável nos circuitos amadores, semiprofissionais e universitários (com meios

instrumentais muito reduzidos, por vezes pouco mais do que o piano), no contexto da expectativa crescente em relação à possibilidade de um novo conflito de grandes dimensões.

Para além das circunstâncias políticas, a nível nacional e internacional, *Johnny Johnson* revela bastante sobre o esforço de Weill em se adaptar ao contexto norte-americano, bem como sobre as experiências teatrais que se praticavam em meados dessa década.<sup>9</sup> De facto, enquanto tentava equilibrar inovação e acessibilidade, como fazia na Europa, tentava também aproximar-se dos preceitos estéticos do mercado músico-teatral nova-iorquino; se ainda guardava traços da antiga ligação à *Neue Sachlichkeit*, também absorvia elementos dos espectáculos convencionais e experimentais a que assistia. Perto do final da vida, o compositor reconheceria que foi esta obra, que ainda continuava a fórmula europeia, que lhe permitiu aprender sobre a Broadway e o seu público. Green hesitou sempre quanto à melhor maneira de descrever a peça: começou por lhe dar um subtítulo, «The Biography of a Kindly Man», que depois alteraria, sucessivamente, para «... of a Common Man», ou «... of a Good-Natured Man», ou ainda «... of a Friendly Man», e mesmo para «A Play Against the Madness of War». A classificação do género não era menos complexa. Alguns críticos coevos identificaram nos seus três actos a justaposição de uma comédia, uma tragédia e uma sátira, ideia que o próprio Green chegou a sugerir na imprensa. Nos anúncios, a peça era referida como «a play with music», o que seguia a prática europeia de Weill (*Stücke mit Musik*), mas logo passou a ser «a legend», incluindo na estreia, enquanto outras fontes usavam «a fantastic drama» ou «a fable». A designação inicial acabaria por ser reformulada pelos críticos como «a musical play», talvez reconhecendo na peça uma aspiração dramática incomum entre o teatro musical da Broadway (na década anterior, essa designação já tinha sido aplicada à opereta para a distinguir de comédias musicais de estilo menos «elevado»). Também aqui Weill tendia a esbater diferenças entre géneros musicais, e foi durante o período da sua actividade na Broadway que começou a generalizar-se o termo *musical* para descrever este repertório, que considerava ser uma forma de teatro que combina, sem partir de uma fórmula fixa, elementos do drama, da comédia musical, do bailado e da ópera. Uma vez que um género musical bem delimitado funciona como uma espécie de contrato social, dada a necessidade de preencher a expectativa que gera no seio do público, essa postura não deixa de ter consequências desestabilizantes a nível sociológico e político. As obras do

---

9. Ver Carter, «Introduction»..., pp. 13 e 25; Graber, *Kurt Weill's America*..., pp. 8-19 e 51-58; Block, *Enchanted Evenings*..., p. 133; e Hinton, *Weill's Musical Theater*..., pp. 261-262.

período americano de Weill foram por vezes tidas como testemunhos de uma perda de perspectiva crítica em comparação com as suas predecessoras germânicas, mas a produção desta nova fase, apesar do seu carácter menos experimental, continua a focar-se em assuntos da actualidade, dirigindo-se a um público alargado, devendo ser lida em função dos códigos estabelecidos na Broadway.

É indubitável que Green e Weill procuraram conceber um novo tipo de enlace entre o drama e a música, conquanto o Group Theatre (e o próprio dramaturgo) tenham duvidado da sua viabilidade na fase dos ensaios.<sup>10</sup> A peça não estava, de facto, isenta de problemas: a acção é frequentemente retardada pela solenidade com que o palco é usado como uma tribuna, os diálogos perdem-se por vezes em detalhes pouco relevantes, algumas situações cómicas duram mais do que o necessário e certas passagens pelo absurdo pecam talvez por excesso. Não é fortuito, aliás, que tanto o Group Theatre como o Federal Theatre Project tenham adaptado vários desses pontos, de modo a agilizar a produção. Na forma episódica de *Johnny Johnson*, cruzam-se referências muito diversas, da comédia, da revista e da sátira ao expressionismo e ao realismo poético em voga nos anos trinta, passando ainda por elementos do «teatro épico» e da *Neue Sachlichkeit* (desde logo, a admissão da fusão entre teatro modernista e popular). A consciência que os intervenientes tinham dessa variedade é exemplificada pelas opções do cenógrafo, Donald Oenslager, que reconheceu, no Acto I, o realismo poético adequado às cenas sentimentais e nostálgicas que antecediam a partida para a guerra, no Acto II, o expressionismo necessário para as cenas que decorriam em plena frente de batalha e, no Acto III, a distorção irrealista exigida pelas cenas loucas e satíricas que tinham lugar num hospital psiquiátrico. E, quanto ao tipo de humor que Green explora na peça, segundo o próprio revelou, os cómicos do cinema mudo foram um modelo central (figuras como Harold Lloyd, Harry Langdon e Charlie Chaplin). Na palestra que proferiu para o colectivo teatral a 27 de Julho de 1936, o compositor estava visivelmente optimista quer quanto à produção em curso, quer em relação às possibilidades do teatro musical americano. Bem patente estava também o quanto o seu pensamento sobre o assunto devia à filosofia da arte absorvida nos estudos com Busoni.<sup>11</sup>

A partitura composta por Kurt Weill, procurando adequar o seu estilo às convenções e aos gostos americanos, abrange uma significativa

---

10. Ver Graber, *Kurt Weill's America...*, pp. 58-66; e Carter, «Introduction»..., p. 25.

11. Ver Hinton, *Weill's Musical Theater...*, pp. 37-66.

e notável mistura de estilos, mesmo tendo em conta o seu arreigado eclectismo, a qual, ao recorrer a elementos americanos, alemães, franceses e ingleses, vem reforçar a dimensão internacional do tema antiguerre.<sup>12</sup> A Introdução abre com uma fanfaria burlesca – uma paródia ao heroísmo militar –, que logo dá lugar a uma versão instrumental de «Das Lied vom Branntweinhändler», de *Happy End* (1929), uma das *Stücke mit Musik* que resultaram da sua colaboração com Brecht. Essa «Canção do vendedor de aguardente», que funcionava na origem como uma metáfora para a situação de quem explora a desgraça alheia, surgia aqui a contribuir ironicamente para o ambiente idílico que se observa quando o pano sobe. Em Abril de 1917, uma pequena cidade americana celebrava o seu ducentésimo aniversário e a consagração de um novo monumento à paz, talhado por Johnny Johnson. O discurso do *mayor* («Over in Europe») defendia a neutralidade do país no terrível conflito que assolava a Europa, e os presentes logo se juntaram num hino à paz («Democracy Advancing»), em que há ecos de canções patrióticas da época. Mas quando um mensageiro, que chega acompanhado de uma paródia da abertura de *Guillaume Tell*, traz o anúncio da declaração de guerra do presidente Wilson («Up Chickamauga Hill»), todos se mostram a favor da intervenção americana, cantando o mesmo hino. A cena encerra com uma primeira aparição parcial de «Johnny's Melody»: enquanto todos se foram animados, o protagonista ficou para trás, não compreendendo por que tem de ir para a guerra. Na Cena 2, a canção de Minny Belle Tompkins («Oh, Heart of Love») é uma valsa sentimental ao estilo da música de salão vitoriana, e o diálogo que se segue leva Johnny a decidir alistar-se, para não a desiludir. Já a Cena 3, que decorre num centro de recrutamento, inicia-se à maneira de um tango («Captain Valentine's Song») e termina divertidamente com uma passagem orquestral baseada na célebre canção popular americana «You're in the army now» («Army Interlude»). A fechar o Acto I, a Cena 5 começa com uma fantasia instrumental, em que se ouve uma variação marcial da canção de Minny Belle e nova menção parcial a «Johnny's Song». Quando ele, de partida para a Europa, se dirige com promessas à Estátua da Liberdade, ela – num dos números mais «épicos» da peça – canta sobre a insensatez humana, que usou o seu nome para enviar homens para morrer («Song of the Goddess»), terminando com uma citação de *Youkali*, uma sensual *chanson* parisiense de Weill sobre uma terra abençoada inexistente.

O Acto II tem início em plena frente de batalha, com uma passagem à maneira da abertura francesa que logo dá lugar a uma expressiva

---

12. Ver Graber, *Kurt Weill's America...*, pp. 57-58; e Hinton, *Weill's Musical Theater...*, pp. 271-279.

sugestão mahleriana («Song of the Wounded Frenchmen»). Johnny chega para partilhar um chá com os camaradas de trincheira, num bem-humorado número de *music-hall* inglês («The Tea Song»), e, uma vez que tinha travado amizade com um *sniper* alemão do mesmo nome, Johann, aplica-se na redacção de um documento para convencer o exército inimigo a terminar a guerra. Segue-se uma canção de *cowboy* («Oh the Rio Grande»), bem como uma original variação da canção de Minny Belle («Johnny's Dream»), imaginativamente elaborada por Weill. Quando os soldados dormem, tem lugar outro dos principais momentos «épicos» da peça («Song of the Guns»): as bocas de três canhões surgem por cima da trincheira, ao som de uma canção de embalar, e lamentam que o seu ferro não tenha sido usado antes para fabricar arados ou outras máquinas... Na Cena 3, a compaixão divina pela Europa envolve alusões à música medieval («Music of the Stricken Redeemer») e, na Cena 4, ferido em combate, Johnny é tratado por uma enfermeira francesa, num pungente número de *cabaret* («Mon ami, my friend»). Depois, a Cena 5 inicia uma sequência tumultuosa típica do teatro musical cômico. Introduzido por uma citação parodiada de *La Marseillaise*, o alto-comando militar é ridicularizado a fazer um ponto da situação dos mortos e feridos («The Allied High Command»), até que Johnny, pretendendo levá-los inadvertidamente a declarar a paz, os enlouquece com gás do riso, situação que é pontuada com um tresloucado *charleston* («Dance of the Generals»). Voltando a si, os generais ordenam, na Cena 6, uma verdadeira carnificina («The Battle»), em que há ecos de *L'Histoire du soldat*, de Stravinski, e na Cena 7, ao som de gestos melódicos próximos do Canto Gregoriano, surgem em palco dois sacerdotes, um americano e um alemão, que fazem os seus sermões em simultâneo nas respectivas línguas («In Time Of War and Tumults»), enquanto são projectadas imagens reais e horríficas da guerra. Na passagem final, Johnny, com o seu uniforme desfeito, depara-se com o cadáver do amigo que tinha feito entre os soldados alemães, acompanhado da marcha fúnebre mahleriana que tinha iniciado o Acto («In No-man's-land»), sendo então confundido com o inimigo, preso e levado para os Estados Unidos enquanto o pano cai, com nova citação de *Youkali* («Johnny's Homecoming»).

Por fim, o Acto III abre num asilo psiquiátrico americano, onde Johnny Johnson fica internado durante dez anos, julgado louco por se recusar a voltar para as trincheiras. O médico que o acompanha explana, em tom algo maquiavélico, os métodos de que dispõe para tratar este tipo de pacientes («The Psychiatry Song»), numa canção que varia o estilo musical a cada nova estrofe, passando por Duke Ellington, pela música medieval, pelo *jazz* e pelo *tango*. Ouve-se depois a comunidade de asilados, que canta um então conhecido hino do Sul, «Blest Be the Tie that Binds», tratado à maneira de uma nostálgica sici-

liana («Asylum Chorus»), bem como um outro cântico, este baseado numa melodia *folk* trabalhada por Weill num breve cânone («Hymn to Peace»). Autorizado finalmente a regressar a casa, Johnny vem a saber do casamento de Minny Belle Tompkins com o seu rival, Anguish Howington. Estabelece-se como artesão de brinquedos, que vende pelas ruas, e quando numa ocasião ela o aborda com o filho, fica-se a saber que não faz soldados. Após um momento de silêncio, ouve-se finalmente a versão completa de «Johnny's Song», em que Weill recuperava material da sua canção «J'attends un navire», de *Marie Galante* (1934), que aí era um símbolo da expectativa ilusória por um lugar melhor. Essa melodia representa justamente a esperança ingénua e idealista de Johnny Johnson por um mundo pacífico e justo, mas, num golpe de ironia trágica, aparentemente só pode ser cantada e assobiada em pleno por aqueles que não têm lugar no mundo real.

(O autor escreve segundo a norma ortográfica de 1945)





# *Elencos de estreia*

ESTREIA ABSOLUTA

## 44th Street Theatre, Broadway, Nova Iorque

19 de novembro de 1936

*Minny Belle Tompkins*

Phoebe Brand

*Aggie Tompkins*

Susana Senior

*Enfermeira francesa*

Paula Miller

*Sargento Jackson*

Art Smith

*Major-general francês*

Lee J. Cobb

*Padre alemão*

Paul Mann

*Tenente de West Point*

Joseph Pevney

*Major-general belga*

Luther Adler

*Padre americano*

Alfred Saxe

*Johnny Johnson*

Russell Collins

*Mayor (Presidente da Câmara)*

Bob Lewis

*Soldado Harwood*

Tony Kraber

*Capitão Valentine*

Sanford Meisner

*Comandante das Forças Aliadas*

Morris Carnovsky

*Anguish Howington*

Grover Burgess

*Sargento inglês*

Luther Adler

*Comandante americano*

Roman Bohnen

*Padre alemão*

Paul Mann

---

ESTREIA EM PORTUGAL

## Teatro Municipal Joaquim Benite, Almada

9 de janeiro de 2026

*Minny Belle (Minerva) Tompkins; Voz dos canhões*

**Mariana Castello Branco**

*Aggie Tompkins; Estátua da Liberdade; Voz dos canhões*

**Ana Ester Neves**

*Enfermeira francesa; Voz dos canhões*

**Cátia Moreso**

*Sargento Jackson; Major-general francês; Padre alemão*

**Mário João Alves**

*Tenente de West Point; Major-general belga; Padre americano*

**Gabriel Neves dos Santos**

*Johnny Johnson*

**Mia Henriques**

*Mayor (Presidente da Câmara); Soldado Harwood; Brigadeiro-general britânico*

**Diogo Oliveira**

*Capitão Valentine; Comandante das Forças Aliadas; Anguish Howington*

**André Henriques**

*Sargento inglês; Comandante americano; Doutor Mahodan*

**Mário Redondo**

---

Orquestra Sinfónica Portuguesa

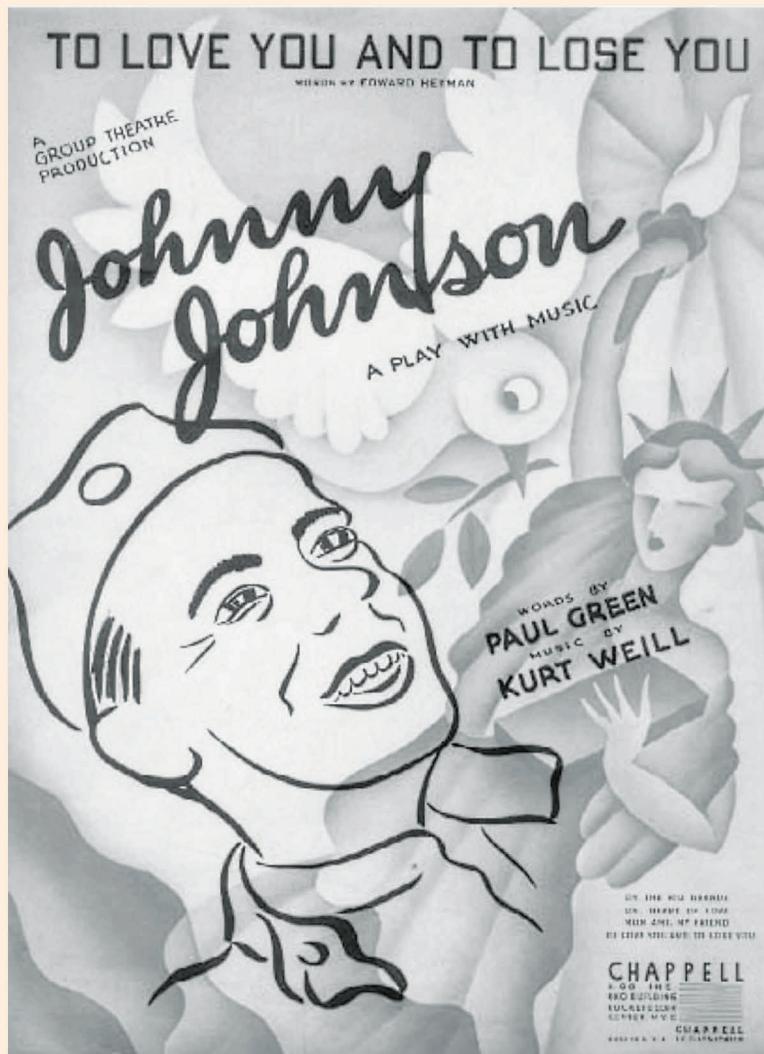
*Textos e conceção cénica*

**Mário João Alves**

*Direção musical*

**João Paulo Santos**





# Argumento



# ATO I

---

Decorre o mês de abril de 1917. Na praça de uma vila, algures no Centro dos Estados Unidos da América, os habitantes locais reúnem-se para inaugurar um monumento à paz esculpido pelo artesão Johnny Johnson. No seu discurso, o presidente da Câmara lembra a promessa do presidente dos Estados Unidos, Woodrow Wilson, de não envolver o país em guerras no estrangeiro. Para terminar a sessão, Minny Belle Tompkins, namorada de Johnny, lê um poema original em homenagem à paz.

Subitamente, um mensageiro chega com um telegrama: o presidente Wilson acaba de decidir a entrada na guerra. Toda a vila fica de imediato consumida por um espírito marcial alucinante e todos correm a alistar-se. A única exceção é Johnny Johnson.

Minny Belle manifesta o seu desagrado a Johnny por esta atitude, a seus olhos, tão pouco patriótica, secundando a opinião da sua mãe viúva, Aggie, que a pressiona a convencê-lo a mudar de atitude. Quando Johnny Johnson as visita alguns dias depois, ainda indeciso, Minny Belle decide romper o noivado. Deste modo, Johnny resolve mudar de ideias e vai alistar-se.

No posto de recrutamento, o capitão Valentine lê uma revista de cinema e bebe um *whisky*, enquanto a sua equipa examina Johnny. As suas respostas pouco convencionais fazem com que reprove no teste de conhecimentos gerais e seja expulso do gabinete. No entanto, quando Johnny faz prova da sua força, o capitão Valentine acaba por recrutá-lo.

Mesmo não demonstrando qualquer aptidão para o treino básico, acaba por ser enviado para França. Na saída do porto de Nova Iorque, quando o navio militar passa pela Estátua da Liberdade, Johnny saúda-a, prestando homenagem aos ideais que ela representa. Enquanto ele adormece, a estátua explica-lhe que, na verdade, não passa de um símbolo sem vida, usado indevidamente para enviar jovens para a morte.

## ATO II

---

Quando os soldados americanos chegam e se dirigem para a linha da frente, um grupo de soldados franceses coxos e cegos afasta-se, cantando e cambaleando. Os novos soldados instalaram-se nas trincheiras com os seus colegas britânicos, e Johnny tem a amabilidade de lhes preparar um chá. Ao anoitecer, um soldado, com saudades de casa, canta sobre o Texas, Johnny sonha com Minny Belle, e três canhões cantam para os soldados adormecidos, afirmando-se como metal que poderia ter sido bem aproveitado.

De madrugada, Johnny parte à procura de um atirador alemão e consegue capturá-lo. Como o jovem fala inglês, Johnny incita-o a fomentar a resistência à guerra entre os soldados e envia-o de volta para as linhas inimigas. Entretanto, o capitão Valentine aparece e tenta abater o atirador, apesar das objeções de Johnny. Quando os alemães contra-atacam, Johnny é baleado numa nádega.

Uma sedutora enfermeira francesa cuida de Johnny no hospital. Entra um médico com uma lata de gás hilariante, mas perde-a de vista quando chega uma freira que, chocada com a falta de zelo militar de Johnny, o acusa de traição. Johnny subjuga-a com o gás hilariante e esgueira-se com a lata. Mais tarde, naquela mesma noite, os comandantes aliados reúnem-se num magnífico castelo. Os comandantes discutem de forma ligeira a perda de milhares de vidas. De repente, Johnny aparece e anuncia que os soldados alemães estão dispostos a pedir uma trégua. Ao tentarem agarrá-lo, os comandantes são surpreendidos pelo gás hilariante que Johnny lhes lança. Os comandantes caem no chão a rir e reenviam Johnny para a linha da frente, ordenando-lhe que ponha fim à guerra. No entanto, assim que o efeito do gás passa, a ordem é imediatamente revogada.

Johnny corre para o campo de batalha e proclama o fim das hostilidades. Apesar da alegria manifestada por ambos os lados, Johnny é acusado de espionagem e é dada a ordem para retomar os combates. Entre novas explosões de granadas, um padre americano e um padre alemão rezam em simultâneo. Quando o fumo se dissipa, Johnny é preso e recambiado para os Estados Unidos.

## ATO III

---

Johnny é internado num hospital psiquiátrico, onde o diretor, o Dr. Mahodan, explica a Minny Belle que Johnny sofre de «monomania da paz», devendo, por isso, permanecer internado por tempo indeterminado.

Dez anos depois, Johnny ajuda a formar um clube de debate no hospital em que os pacientes decidem criar uma «Liga das Repúblicas Mundiais» à maneira de Wilson. O Dr. Freud – outro paciente – lidera-os na execução de um Hino à Paz. Os administradores do hospital, acompanhados por Anguish – conterrâneo de Johnson e espécie de sombra em relação a Minny Belle –, entram na sala para uma inspeção. Os diretores informam Johnny de que está prestes a ter alta. Anguish, reconhecendo-o, conta-lhe, de forma fria, que se casou com Minny Belle, há já alguns anos.

Na cena final, Johnny, prematuramente envelhecido, encontra-se numa esquina a vender brinquedos artesanais, enquanto decorre um comício a favor da guerra num estádio próximo. Uma criança vem junto da sua banca e pede-lhe soldados de brincar. Johnson diz-lhe que não faz soldados e, perguntando-lhe o nome, apercebe-se que ele é filho de Minny Belle e Anguish. A silhueta que ele vê ao fundo chamar pelo filho é a da própria Minny Belle.

À medida que o alarido proveniente do estádio se intensifica, Johnny canta uma canção de esperança contra a crueldade e a desonestidade de que o rodeiam.





# *Libreto*



# Act I

---

## 2. Over in Europe

Over in Europe things are bad,  
A great big war is going on,  
And every day somebody's dad  
Has shot and killed somebody's son.  
Tur-ruble! Tur-ruble!  
It's awful to think about.  
Oh frightful, oh shameful!  
America will stay out.

### VILLAGERS

Tur-ruble! Tur-ruble!  
It's awful to think about.

### MAYOR

They say in France a million odd  
Of souls have yielded up their lives,  
In Germany the elect of God  
Have widowed more than a million wives.  
Tur-ruble! Tur-ruble!  
The woe and ruin and rout.  
Oh monstrous, oh horrible!  
America must stay out.

### VILLAGERS

Tur-ruble Tur-ruble!  
America must stay out.

## 3a. Democracy Advancing

*(Pointing to MINNY BELLE)*

You all do well recall the matchless verse  
Which lately in the *Argus* said:

### MINNY BELLE

Though Washington did fighting stand,  
Embattled in the fray,

KURT WEILL

# Ato I

---

## 2. Lá na Europa

Lá na Europa, as coisas não estão nada bem,  
Está a decorrer uma grande guerra,  
E todos os dias o pai de alguém  
Dispara e mata o filho de outro alguém.  
É pavoroso! É pavoroso!  
É horrível pensar nisso.  
Oh, que medo, oh, que vergonha!  
A América vai ficar de fora.

### HABITANTES

É pavoroso! É pavoroso!  
É horrível pensar nisso.

### PRESIDENTE DA CÂMARA

Dizem que em França mais de um milhão  
de almas perderam a vida.  
Na Alemanha, os eleitos de Deus  
Deixaram mais de um milhão de viúvas.  
É pavoroso! É pavoroso!  
A desgraça, a ruína e a derrota.  
Oh, que aterrador, que horror!  
A América tem de ficar de fora.

### HABITANTES

É pavoroso! É pavoroso!  
A América tem de ficar de fora.

## 3a. O Progresso da Democracia

*(Apontando para MINNY BELLE)*

Fariam bem em recordar os versos incomparáveis  
Recentemente divulgados no *Argus*:

### MINNY BELLE

Embora Washington tenha travado batalhas,  
Enfrentado combates,

JOHNNY JOHNSON · 47

My children, it was that this great land  
Should know a happier day  
Of peace, peace, peace,  
And then his flag was furled:  
Washington, Washington,  
The leader of the world.

### **MAYOR AND THE VILLAGERS**

And then when frightful carnage swept  
With red and direful gleam  
Across our land it was Lincoln kept  
The vision and the dream  
Of peace, peace, peace,  
And then his flag was furled:  
Lincoln, Abe Lincoln,  
The leader of the world.

### **MAYOR**

*(with great feeling)*

And now today a mighty third  
Proclaims that men are free,  
It is Wilson with the golden word  
Of peace and liberty,

### **MAYOR AND THE VILLAGERS**

Of peace, peace, peace,  
And thus his flag is furled:  
Wilson, great Wilson,  
The leader of the world.

## **3b. Democracy Advancing II**

### **PEOPLE**

*(with the exception of JOHNNY)*

And now the fateful hour has come  
And millions strong we rise  
To fight for France and Belgium  
And crush their enemies!  
War! War! War!  
Our banner files unfurled:

Meus filhos, fê-lo para que esta nação grandiosa  
Conhecesse dias mais felizes  
De paz, paz, paz,  
E eis que a sua bandeira é hasteada:  
Washington, Washington,  
O líder do mundo.

### **PRESIDENTE DA CÂMARA E OS HABITANTES**

E mais tarde, quando um massacre horrendo,  
Com um clarão rubro e funesto,  
Devastou a nossa terra, foi Lincoln quem manteve  
A visão e o sonho  
Da paz, paz, paz,  
E eis que a sua bandeira é hasteada:  
Lincoln, Abe Lincoln,  
O líder do mundo.

### **PRESIDENTE DA CÂMARA**

*(com grande emoção)*

E agora, hoje, uma poderosa terceira personagem  
Proclama que os homens são livres,  
É Wilson com as palavras áureas  
De paz e liberdade,

### **PRESIDENTE DA CÂMARA E OS HABITANTES**

De paz, paz, paz,  
E eis que a sua bandeira é hasteada:  
Wilson, o grande Wilson,  
O líder do mundo.

## **3b. O Progresso da Democracia II**

### **PESSOAS**

*(à exceção de JOHNNY)*

E agora chegou a hora decisiva  
Erguemo-nos, fortes, aos milhões  
Para lutar pela França e pela Bélgica  
E esmagar os seus inimigos!  
Guerra! Guerra! Guerra!  
E eis que a nossa bandeira é hasteada

*(The MAYOR waves the flag aloft.)*

America, America,  
The leader of the world!

## 6. Aggie's Song

### AGGIE

My husband is dead,  
God rest the poor man,  
And I in his stead  
Do all that I can,  
Keeping body and soul  
And the house from the dole:  
Sing treddle, trid-treddle,  
The wheel it goes round.

I wash and I cook,  
I sweep and I clean,  
I once dreamt a dook  
Had made me his queen,  
But, oh weary me,  
Such things cannot be:  
Sing treddle, trid-treddle,  
The wheel it goes round

## 7. Oh Heart of Love

### MINNY BELLE

*(looking off before her and beginning to sing softly)*

Oh heart of love,  
The soul of all my yearning,  
Come back to me,  
My days are filled with pain.  
My fondest thoughts  
To you are ever turning,  
Wild foolish hopes  
To have you back again.  
Every sound along the street,  
Every voice I chance to hear,  
Every note of music sweet  
Sets me longing for you, dear.

*(O PRESIDENTE DA CÂMARA agita a bandeira no ar.)*

América, América,  
A líder do mundo!

## 6. Canção de Aggie

### AGGIE

O meu marido morreu,  
Deus o tenha na Sua paz,  
E eu, agora sem ele,  
Faço tudo o que posso,  
Para manter o corpo e a alma  
E a casa longe da miséria:  
A cantar e a pedalar,  
Vai girando a roda.

Lavo e cozinho,  
Varro e limpo,  
Sonhei uma vez que um duque  
Me tinha feito sua rainha,  
Mas, ai que cansaço,  
Tal coisa não é possível:  
A cantar e a pedalar,  
Vai girando a roda.

## 7. Ó Coração de Amor

### MINNY BELLE

*(olha para longe e começa a cantar suavemente)*

Ó coração de amor,  
Essência de todo o meu desejo,  
Volta para mim,  
Só a dor enche os meus dias.  
Os meus pensamentos mais ternos  
Giram sempre à tua volta,  
Com a louca e insensata esperança  
De que voltes para junto de mim.  
Cada som que passa na rua,  
Cada voz que por acaso ouço,  
Cada nota de música suave  
Faz-me sentir saudades tuas, meu querido.

Come back to me,  
Oh, can't you hear me calling!  
Lost is my life,  
Alas, what can I do?  
Shadows of night  
Across my path are falling,  
Frightened and lone  
I die apart from you.  
Every footfall on the floor,  
Every tip-tap on the stair,  
Open wide I fling the door,  
You are never standing there.  
Come back to me,  
Oh, can't you hear me calling!  
Lost is my life,  
Alas, what can I do?  
Shadows of night  
Across my path are falling,  
Frightened and lone  
I die apart from you.

## 9. Captain Valentine's Song (Part 1)

### CAPTAIN VALENTINE

What are you coming for  
Into my private boudoir,  
Disturbing the sleep of a lady, an  
innocent one?  
So sorry, the soldier replied,  
I'll honourably step outside,  
I meant no offense in the least and it  
was only in fun.  
Up spoke the lady demure:  
If fun and not robbery, sir,  
Is what you intend then perchance and  
perhaps you may stay.  
Nay, nay I confess on my oath,  
Most stiffly inclined to  
them both  
Was my will, and they say with a will  
like my will there's a way.

Volta para mim,  
Ah, não ouves a minha súplica!  
A minha vida está perdida,  
Ai de mim! O que posso eu fazer?  
Sombras da noite  
Caem no meu caminho,  
Assustada e só,  
Morrerei longe de ti.  
A cada passo no patamar,  
A cada estalido na escada,  
Abro a porta de par em par,  
Mas tu nunca lá estás.  
Volta para mim,  
Ah, não ouves a minha súplica!  
A minha vida está perdida,  
Ai de mim! O que posso eu fazer?  
Sombras da noite  
Caem no meu caminho,  
Assustada e só,  
Morrerei longe de ti.

## 9. Canção do Capitão Valentine (Parte 1)

### CAPITÃO VALENTINE

Por que motivo entrais  
Nos meus aposentos privados,  
Perturbando o sono de uma jovem  
inocente?  
Lamento muito, respondeu o soldado,  
Retirar-me-ei respeitosamente,  
Não tive a menor intenção de ofender,  
foi apenas por diversão.  
A jovem respondeu com recato:  
Se é diversão e não roubo o que pretendéis,  
Então, meu senhor, talvez vos deixe aqui  
ficar.  
Não, não, juro, por minha honra,  
Que para ambas as coisas estava eu  
fortemente inclinado  
E dizem que, com uma vontade como a  
minha, existe sempre um caminho.

## 9b. Captain Valentine's Song (Part 2)

### CAPTAIN VALENTINE

The days went happy by,  
And the nights more merrily,  
But alas like my ditty most every good thing  
has an end.  
The Colonel came home from  
the wars ...

## 11. The Sergeant's Chant

Instructions with arms, without arms,  
Facings, salute, the steps, and the marches,  
Manual of arms, right shoulder, left  
shoulder,  
Order and port, present  
and inspection,  
The ground and the trail arms,  
The parade rest, attention, salute,  
The right dress, left dress,  
Guide right, guide left,  
To take interval and to halt,  
To kneel and lie down, to rise and stand up,  
Quick time, double time,  
Rout step and at ease.  
These I've tried to teach you.  
How to load and aim and fire,  
Fire by volley, at will,  
by clip,  
Close range, effective, and long,  
To suspend and cease firing,  
Use cover, break cover,  
Assemble and dismiss,  
These I have showed you,  
And the rifle and its parts,  
The butt, the breech, the barrel,  
The lands, the rifling, and the bore,  
And how to oil and keep the same.

## 9b. Canção do Capitão Valentine (Parte 2)

### CAPITÃO VALENTINE

Os dias passavam felizes,  
E as noites ainda mais prazenteiras,  
Mas, ai, tal como esta minha cantiga, tudo  
o que é bom acaba.  
O Coronel regressou a casa no fim  
da guerra...

## 11. Canção do Sargento

Instruções com armas, sem armas,  
Volver, continência, os passos e as marchas,  
Manual de armamento, ombro direito, ombro  
esquerdo,  
Firme, tira-dorso arma, apresentar arma  
e inspeção,  
Solo-arma e ombro-arma,  
Firme, sentido, continência,  
Direita volver, esquerda volver,  
Direita rodar, esquerda rodar,  
Perfilar com intervalos e alto,  
Ajoelhar e deitar, levantar e ficar de pé,  
Marcha ordinária, marcha em acelerado,  
Marcha lenta e marcha à vontade.  
Tudo isto tentei eu ensinar-te.  
Carregar, apontar e disparar,  
Tiro de salvas, armas de repetição, armas de  
cartucho,  
À queima-roupa, com precisão, de longo alcance,  
Suspender e cessar o fogo,  
Procurar abrigo, sair de abrigo,  
Reunir e destroçar,  
Tudo isto te mostrei,  
Mais a espingarda e as suas partes,  
A coronha, o ferrolho, o cano,  
As ranhuras, o estriamento e o calibre,  
E como tudo lubrificar e preservar.





## 9c. Captain Valentine's Song (Part 3)

### CAPTAIN VALENTINE

Most loudly the Sergeant denied,  
But the Colonel detected he lied,  
Detecting old dog, and he swore he'd have  
vengeance betimes ...

## 13. The West-Pointer's Song

### WEST POINT LIEUTENANT

I first felt the urge to splurge  
Through my childish bosom surge  
One Christmas Day when I found  
in my sock  
A toy gun.  
Hip I marched, hooray I swagged,  
Mother smiled and beamed and bragged  
And kissed and called me her little cock  
Napoleon.

So I grew, grew, grew in manly might,  
And I owe it most to mother,  
she was right.  
For by chasing girls and boys  
With my frightful  
war like toys,  
Soon I learned to hold my own in any fight.

Then she sent me to West Point  
Where I toughened brawn and joint,  
Growing hard and fierce and wild  
To meet the foe.  
There the teachers did inspire  
Me with patriotic fire  
Till I thought I was the child  
Of Alamo.

I'm the child, child, child of Alamo,  
Bunker Hill and Gettysburg the same ditto.  
U. S. Grant and R. E. Lee

## 9c. Canção do Capitão Valentine (Parte 3)

### CAPITÃO VALENTINE

O sargento negou veementemente,  
Mas o coronel percebeu que ele mentia,  
Detetando o sedutor, jurou que se vingaria em  
breve...

## 13. Canção do Tenente de West Point

### TENENTE DE WEST POINT

Senti pela primeira vez a vontade de ostentar  
Uma onda de emoção no meu peito de criança  
Num dia de Natal, quando encontrei  
na minha meia  
Uma pistola de brincar.  
Marchei com estilo, gritei de alegria,  
A minha mãe sorriu, radiante, e enalteceu-me  
Beijou-me e chamou-me de seu galito  
Napoleão.

Cresci, cresci, cresci em vigor masculino,  
E devo-o sobretudo à minha mãe,  
que estava certa.  
Pois ao perseguir meninas e meninos,  
Com os meus assustadores  
brinquedos de guerra,  
Logo aprendi a defender-me em qualquer briga.

Mais tarde ela enviou-me a West Point  
Onde fortaleci os músculos e as articulações,  
Tornei-me duro, feroz e selvagem  
Para fazer face ao inimigo.  
Lá, os professores inspiraram-me  
Com fogo patriótico  
Até me convencer que era filho  
De Álamo.

Sou filho de Álamo,  
De Bunker Hill e Gettysburg, *idem*, aspas.  
U. S. Grant e R. E. Lee

Trained at West Point just like me;  
Someday too I'll also be a great hero.

Now I'll yell a mighty yell,  
Saying give the Boches hell,  
Old August and Fritz and Karl  
And Johann too.  
For remember they are swine  
From the mudflats of the Rhine,  
Killers all, with snoot  
and snarl  
They may kill you.

*(With a sudden high and volleying yell)*

Hi--ee-ee--ee-eh! Double time, march!

#### **THE SOLDIERS**

Hi ee-ee-ee-eh!

#### **LIEUTENANT**

Front pass and lunge!

#### **SOLDIERS**

Hanh-hanh!

#### **LIEUTENANT**

Right step and thrust!

#### **SOLDIERS**

Hanh-hanh!

#### **LIEUTENANT**

Left step and low parry right!

#### **SOLDIERS**

Hanh-hanh!

#### **LIEUTENANT**

Fight at will! Second wave to the attack!  
Hi-ee ee-eh!- March! To the groin and fight  
at will!

Formaram-se em West Point, tal como eu;  
Um dia, também eu serei um grande herói.

Agora vou gritar bem alto,  
Façam os Boches passar pelo inferno,  
O velho August, o Fritz e o Karl  
E ainda o Johann.  
Tenham em conta que eles são animais  
Dos lamaçais do Reno,  
Todos eles assassinos, de focinhos  
arreganhados  
E prontos para vos matar.

*(Com um grito súbito e estridente)*

Ha--ii-ii--ah-ah! Marcha em ritmo acelerado!

#### **OS SOLDADOS**

Ha--ii-ii--ah-ah!

#### **TENENTE**

Passo à frente e estocada!

#### **SOLDADOS**

Hanh-hanh!

#### **TENENTE**

Passo à direita e estocada!

#### **SOLDADOS**

Hanh-hanh!

#### **TENENTE**

Passo à esquerda e bloquear golpe à direita!

#### **SOLDADOS**

Hanh-hanh!

#### **TENENTE**

Ataquem à vontade. Segunda fila, ao ataque!  
Ha-ii-ii-ah-ah! Marchem! À virilha e lutem à  
vontade!!

## SOLDIERS

Then it's quick, quick, quick, go get him quick,  
With a cut, thrust, butt-strike, lunge,  
and stick  
To the groin and gouge about,  
Rip and tear his vitals out,  
And lick your bloody bayonet to end  
the trick.

## 9d. Captain Valentine's Song (Part 4)

### CAPTAIN VALENTINE

Next morning the court martial sat  
And rendered its verdict that  
The Sergeant must die for his low  
misdemeanours and crimes.

## 15. Farewell, goodbye

### MINNY BELLE

Farewell, goodbye,  
goodbye, farewell,  
I have no words, my love, to tell, farewell.  
Alone I 'll wait steadfast and true,  
my ev'ry thought a thought of you, of you.  
So go, my dear, and  
quickly go,  
and then the cruel deed is done,  
for parting is a sharper blow than  
absence,  
my beloved one.  
Goodbye, farewell, farewell goodbye,  
for never maid did love as I,  
goodbye.

## 17. Song of the Goddess

### STATUE

He calls on me, poor wandering one,  
A voice more piteous than the rest,  
And knows not I'm a thing of stone  
And have no heart within my breast.

## SOLDADOS

Rápido, rápido, rápido, apanha-o  
rápido,  
Com um corte, uma pancada, um golpe com  
a coronha, uma estocada  
E um soco na virilha, arranca-lhe tudo.  
Arranca-lhe os órgãos e rebenta-os,  
E lambe a tua baioneta ensanguentada para  
finalizar a proeza.

## 9d. Canção do Capitão Valentine (Parte 4)

### CAPITÃO VALENTINE

Na manhã seguinte, o tribunal marcial reuniu-se  
E proferiu o seu veredito:  
O sargento deveria morrer pelos  
seus pequenos delitos e crimes.

## 15. Adeus, adeus

### MINNY BELLE

Adeus, adeus,  
adeus, adeus,  
Nada mais tenho para te dizer, meu amor, adeus.  
Sozinha aguardarei por ti, firme e sincera,  
cada pensamento meu dirige-se a ti, a ti.  
Então vai, meu querido, vai-te embora  
sem demora,  
e logo o ato cruel será consumado,  
pois a despedida é mais dolorosa do que  
a ausência,  
meu amado.  
Adeus, adeus,  
Nunca mulher alguma amou como eu te amo,  
adeus.

## 17. Canção da Deusa

### ESTÁTUA

Ele chama por mim, pobre errante,  
Uma voz mais digna de pena do que as outras,  
E não sabe que sou de pedra  
E que no meu peito não existe coração.

A million years  
I dreamless lay  
Insensate in the quiet earth,  
Unformed and will-less till the day  
Men rived me forth and gave  
me birth.

And set me up with queer Intent  
To swear their pride and  
folly by,  
And I who never nothing meant  
Am used to send men forth to die.

A million years of wind and sun,  
A million years, it's over then,  
And man and all his hates  
are done,

And under sea I sleep again.

## *Act II*

---

### **18. Song of the Wounded Frenchmen**

#### **WOUNDED SOLDIERS**

Nous sommes blessés,  
Ayez pitié,  
Aidez, aidez,  
Nous sommes blessés.  
Trois années  
Nous avons marché,  
Aidez, aidez,  
Nous sommes blessés.

### **19. The Tea Song**

#### **ENGLISH SERGEANT**

Now, England is, as we all know,  
A great and mighty nation  
With power big as half the world

Por um milhão de anos, de repouso  
e sem sonhos,  
Permaneci insensível na terra silenciosa  
Sem forma e sem vontade até ao dia  
Em que os homens me arrancaram e me  
deram à luz.

E criaram-me com a intenção bizarra  
De me fazer juras em nome do seu orgulho  
e loucura,  
E eu, sem nunca ter tido qualquer vontade,  
Sou usada para enviar homens para a morte.

Um milhão de anos de vento e sol,  
Um milhão de anos e tudo acabará.  
O homem e todos os seus ódios irão  
desaparecer,

E eu novamente sob o mar repousarei.

## *Ato II*

---

### **18. Canção dos Soldados Franceses Feridos**

#### **SOLDADOS FERIDOS**

Estamos feridos,  
Tenham piedade,  
Ajudem-nos, ajudem-nos,  
Estamos feridos.  
Há três anos  
Que caminhamos,  
Ajudem-nos, ajudem-nos,  
Estamos feridos.

### **19. Canção do Chá**

#### **SARGENTO INGLÊS**

Ora bem, a Inglaterra, como todos sabemos,  
É uma nação grande e poderosa  
Com um poder que domina metade do mundo

And colonies galore.  
Her army and her navy too,  
They quite befit her station,  
The watchdogs of her flag unfurled  
From Bath to Singapore.

*(The ENGLISH SOLDIERS join in the chorus)*

Then hail, hail, hail!  
All hail Britannia and her crown!  
We lift our cups to thee,

*(They do so.)*

And drink thy health in bumpers down  
Of tea, strong tea.

*(They all drink.)*

It was tea that raised her in her might,  
At least that's our opinion,  
And tea that made America,  
Go read your history,  
And fit it is that we unite  
To further the dominion  
Of freedom's laws, and lead the way  
For England and her tea.

## ALL

Then hail, hail, hail!  
All hail Britannia and her crown!  
We lift our cups to thee,  
And drink thy health in bumpers down  
Of tea, strong tea.

## 9e. Captain Valentine's Song (Part 5)

### CAPTAIN VALENTINE

Woe, woe, cried the lady so fair  
The while she disrupted her hair.  
Ha-ha, laughed the Colonel, you're guilty,  
I knew I would unearth it.  
And the Sergeant, he too had his say

E colónias em abundância.  
Também o seu exército e a sua marinha  
São dignos da sua reputação,  
Os guardiões da sua bandeira hasteada  
De Bath a Singapura.

*(Os SOLDADOS INGLESES juntam-se ao coro)*

Então, salve, salve, salve!  
Salve a Grã-Bretanha e a sua coroa!  
A ti elevamos as nossas chávenas,

*(Levantam as chávenas.)*

E bebemos à tua saúde em grandes goles  
De chá, chá forte.

*(Todos bebem.)*

Foi o chá que a elevou ao poder,  
É essa, pelo menos, a nossa opinião,  
E foi o chá que fez a América,  
Vão aprender a vossa História,  
E está certo que nos unamos  
Para promover o domínio  
Das leis da liberdade e guiar o caminho  
Para a Inglaterra e o seu chá.

## TODOS

Então, salve, salve, salve!  
Salve a Grã-Bretanha e a sua coroa!  
A ti elevamos as nossas chávenas,  
E bebemos à tua saúde em grandes goles  
De chá, chá forte.

## 9e. Canção do Capitão Valentine (Parte 5)

### CAPITÃO VALENTINE

Ai, ai, lamentou-se a bela jovem  
Desgrenhando o cabelo.  
Ah-Ah, riu-se o coronel, és culpada, eu sabia  
que iria descobrir.  
Quanto ao sargento, também ele se pronunciou

Ere the rope took his brave life away.  
From the gallows he called to his buddies:  
Don't cry, it was worth it.

## 20. Oh the Rio Grande

PRIVATE HARWOOD

Oh, wasn't that a foolish thing  
For a man and his horse to part,  
Anda riding fellow to clip his wing  
Just because he'd lost his heart?  
But the purtiest gal I ever did see,  
She promised to be my wife,  
But she swore before she'd marry me  
I must quit the cowboy's life.

Oh the Rio Grande, where the wind  
blows free  
And the sun shines so clear and bright,  
Where the trail is long o'er the wide prairie,  
And the cowboy travels light.  
Well it's saddle and boots  
In sun and rain,  
And away, and watch me ride  
Up along the canyon and over  
the plains,  
Myself and my horse are one and the same,  
And one shadow runs beside.

Oh, life was dull, but it happened so  
A rodeo came one day.  
I took my gal to see the show,  
There stood my little bay.  
I jumped in the saddle and grabbed  
the horn,  
And I yelled to all around:  
I'm the best damn cowpuncher  
ever was born,  
And for Texas I am bound.

Oh the Rio Grande, where the wind  
blows free  
And the sun shines so clear and bright,  
Where the trail is long o'er the wide prairie,  
And the cowboy travels light.  
Well it's saddle and boots

Antes de a corda lhe tirar a vida corajosa.  
Da força, ele gritou para os amigos:  
Não chorem que bem valeu a pena.

## 20. Oh, o Rio Grande

SOLDADO HARWOOD

Oh, vejam lá que grande disparate  
Deixar um homem e o seu cavalo separarem-se,  
E o cavaleiro cortar as suas asas  
Só por se tomado de amores?  
Mas a rapariga mais bonita que já vi  
Prometeu ser minha esposa,  
Mas jurou que só casava comigo  
Se eu deixasse a vida de cowboy.

Oh, o Rio Grande, onde o vento  
sopra livre  
E o sol brilha tão claro e forte,  
Onde a trilha é longa pela vasta pradaria,  
E o cowboy viaja ligeiro.  
Bem, de sela e botas  
Ao sol e à chuva,  
Lá vou eu a cavalgar  
Subindo o desfiladeiro e atravessando  
as planícies,  
Eu e o meu cavalo somos um só,  
Uma sombra única ao nosso lado.

Ah, a vida era monótona, mas quis o destino  
Que um dia se realizasse um rodeio.  
Levei a minha namorada para ver o espetáculo,  
Lá estava o meu pequeno cavalo baio.  
Saltei para a sela e agarrei  
no pomo,  
E gritei para todos à minha volta:  
Sou o melhor vaqueiro que  
já nasceu,  
E sigo agora para o Texas.

Oh, o Rio Grande, onde o vento  
sopra livre  
E o sol brilha tão claro e forte,  
Onde a trilha é longa pela vasta pradaria,  
E o cowboy viaja ligeiro.  
Bem, de sela e botas





In sun and rain,  
And away, and watch us ride  
Up along the canyon and over  
the plains,  
Myself and my horse are one and the same,  
And my gal rides at my side.

## 22. Song of the Guns

### GUNS

Soldiers! Soldiers!  
Sleep softly now beneath the sky.  
Soldiers! Soldiers!  
Tomorrow under earth you lie.  
We are the guns that you have meant  
For blood and death. Our strength  
is spent  
Obedient to your stern intent,  
Soldiers, masters, men.

Masters! Masters!  
Deep dark in earth as iron  
we slept,  
Masters! Masters!  
Till at your word to light we leapt.  
We might have served a better will,  
Ploughs for the field, wheels for the mill,  
But you decreed that we must kill,  
Masters, soldiers, men.  
Soldiers! Soldiers!  
Sleep darkly now beneath the sky.  
Soldiers! Soldiers!  
No sound shall wake you where you lie.  
No foe disturb your quiet bed  
Where we stand watching overhead.  
We are your tools, and you the dead!  
Soldiers, masters, men!

## 26. *Mon Ami*, My Friend

### FRENCH NURSE

(sitting down by him and beginning to sing)

My Madelon of Paree,  
She laugh and dance and sing

Ao sol e à chuva,  
Lá vamos nós a cavagnar  
Subindo o desfiladeiro e atravessando  
as planícies,  
Eu e o meu cavalo somos um só,  
E a minha miúda cavalga a meu lado.

## 22. Canção dos Canhões

### CANHÕES

Soldados! Soldados!  
Durmam agora tranquilamente sob o céu.  
Soldados! Soldados!  
Amanhã repousareis sob a terra.  
Somos as armas que criastes  
Para o sangue e a morte. A nossa força  
Consome-se em obediência ao vosso duro  
designio  
Soldados, amos, homens.

Amos! Amos!  
Em profunda escuridão, adormecidos sob a terra  
como ferro,  
Amos! Amos!  
Até que, por vossa ordem, emergimos para a luz.  
Poderíamos ter servido um propósito melhor,  
Arados para os campos, rodas para os moinhos,  
Mas decretastes que devíamos matar,  
Amos, soldados, homens.  
Soldados! Soldados!  
Adormecei agora sob o céu sombrio.  
Soldados! Soldados!  
Som algum vos despertará onde repousais.  
Inimigo algum perturbará o vosso leito tranquilo  
Enquanto nós vos vigiamos.  
Somos as vossas ferramentas, vós sois os mortos!  
Soldados, amos, homens!

## 26. *Mon Ami*, Meu Amigo

### ENFERMEIRA FRANCESA

(senta-se a seu lado e começa a cantar)

A minha Madelon de Paris,  
ri, dança e canta

To cheer the weary soldier  
At his homecoming.  
A little room together,  
An hour of love to spend,  
*Comme-ça*, your arm around me,  
*Oh mon ami*, my friend.  
But she, ah, she remembers  
That other love and joy,  
The first, the best, the dearest,  
Tired soldier boy.  
A narrow room alone now,  
Rain on the roof above,  
And he will sleep forever,  
*Oh mon ami*, my love.

My Madelon of Paree,  
She does not sit and grieve,  
But sings away her sorrow  
To cheer the soldier's leave.  
For life is short and funny,  
And love must have an end.  
An hour may be forever,  
*Mon ami*, my friend.

## 28. The Allied High Command

And so, *Messieurs*,  
The disposition of the Allied arms  
Is all arranged.  
And each man knows his task,  
*N'est-ce-pas?*  
And now the saddest subject  
possible,  
The necessary loss of life  
In this oncoming drive.  
Are we prepared to suffer it?

**ALL**

*Oui!* We are!

**CHIEF**

Your Majesty?

Para animar o soldado exausto  
No seu regresso a casa.  
Um quartinho só para nós,  
Uma hora de amor para desfrutar,  
*Comme ça*, o teu braço à minha volta,  
*Oh mon ami*, meu amigo.  
Mas ai, recorda-se ela  
De um outro amor e paixão  
O primeiro, o melhor, o mais querido  
Soldadinho fatigado.  
Agora num quartinho estreito,  
A chuva no teto por cima,  
A dormir um sono eterno,  
*Oh mon ami*, meu amor.

A minha Madelon de Paris,  
não fica sentada a lamentar-se,  
Antes canta para afugentar as mágoas  
E animar um soldado de licença.  
Pois a vida é curta e curiosa,  
E o amor tem de chegar ao fim.  
Uma hora pode durar para sempre,  
*Mon ami*, meu amigo.

## 28. O Quartel das Forças Aliadas

E pronto, *Messieurs*,  
A disposição dos exércitos Aliados  
Está toda organizada.  
E cada um sabe qual é a sua tarefa,  
*N'est-ce pas?*  
E agora vamos ao assunto mais triste  
de todos,  
A perda inevitável de vidas  
Nesta campanha que se aproxima.  
Estamos preparados para a enfrentar?

**TODOS**

*Oui!* Estamos!

**COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS**

Vossa Majestade?

### **BELGIAN MAJOR-GENERAL**

Toe rivers, mud, concrete, and wire  
Which Belgium's sons must struggle  
through,  
Force us to allow for heavy loss.  
Some thirty thousand dead, perhaps,  
Some hundred and ten thousand wounded  
too.

### **CHIEF**

*Your Excellency of the British Isles?*

### **BRITISH BRIGADIER-GENERAL**

More than a hundred thousand killed,  
And thrice as many wounded, sir.

### **CHIEF**

Vive, vive!  
Proud England's glory never shall  
grow dim  
The while her sons can die  
so easily.

### **BELGIAN MAJOR-GENERAL**

But Belgium, sir, is such a little land,  
So tiny and so small.  
But tiny though she is, perhaps  
We might enlarge the figure  
some - to say  
Er - fifty thousand dead.

### **CHIEF**

Bravo!

### **OTHERS**

Bravo!

### **CHIEF**

*(addresses the FRENCH MAJOR-GENERAL)*

*Et vous, mon cher brave camarade?*

### **MAJOR-GENERAL BELGA**

Os rios, a lama, o betão e o arame farpado  
Que os filhos da Bélgica têm de  
atravessar,  
Obrigam-nos a prever pesadas baixas.  
Talvez cerca de trinta mil mortos,  
E ainda cerca de cento e dez mil  
feridos.

### **COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS**

Vossa Excelência das Ilhas Britânicas?

### **BRIGADEIRO-GENERAL BRITÂNICO**

Mais de cem mil mortos,  
e o triplo de feridos, senhor.

### **COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS**

Viva, viva!  
A glória da orgulhosa Inglaterra jamais  
se apagará  
Enquanto os seus filhos puderem morrer  
com tamanha facilidade.

### **MAJOR-GENERAL BELGA**

Mas a Bélgica, senhor, é um país minúsculo,  
Tão exíguo e tão pequeno.  
Mas, por mais pequena que seja,  
Talvez possamos aumentar um pouco  
o número –  
Quiçá para... cinquenta mil mortos.

### **COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS**

Bravo!

### **OS OUTROS**

Bravo!

### **COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS**

*(dirigindo-se ao MAJOR-GENERAL  
FRANCÊS)*

*Et vous, mon cher brave camarade?*

## FRENCH PREMIER

*Non, non, I say, and still say non!*  
If England gives a hundred thousand dead,  
*La Belle France*, my native France,  
Can give her hundred thousand so the same.

## VOICES

*Vive la France!*

## AMERICAN COMMANDER

It seems we have right many trees  
Along the sector where we fight.  
I don't expect so many killed.  
I say "expect."  
There's nothing better than a tree  
Between you and machine-gun fire,  
Especially if it's big.

## CHIEF

*Messieurs,*  
At this high moment, at this  
historic hour,  
We all stand up, stand up, stand up.  
Salute-  
Salute the coming of the early dawn  
That marks the zero hour of doom,  
The end of Germany.

## VOICES

The end of Germany!

(29)

## ALL

*(singing as in a round)*

We'll all be home for Christmas,  
A merry, merry Christmas!

## MAJOR-GENERAL FRANCÊS

*Non, non, insisto, non!*  
Se a Inglaterra vai dar cem mil mortos,  
*La Belle France*, a minha terra natal,  
Pode também dar os seus  
cem mil.

## VOZES

*Vive la France!*

## COMANDANTE AMERICANO

Parece que há muitas árvores  
Ao longo do setor onde vamos lutar.  
Não prevejo muitas baixas.  
Repto, «prevejo».  
Não há nada melhor do que uma árvore  
Entre nós e o fogo de uma metralhadora,  
Especialmente se for grande.

## COMANDANTE DAS FORÇAS ALIADAS

*Messieurs,*  
Neste momento importante, nesta  
hora histórica,  
Levantemo-nos, levantemo-nos.  
Continência...  
Saudemos a chegada do amanhecer  
Que marca a hora zero da destruição,  
O fim da Alemanha.

## VOZES

O fim da Alemanha!

(29)

## TODOS

*(cantando em coro)*

Estaremos todos em casa pelo Natal,  
Um Natal muito, muito feliz!

# 31. In Time of War and Tumults

## AMERICAN PRIEST

Almighty God, the supreme Governor of all things, whose power no creature is able to resist, to whom it belongeth justly to punish sinners, and to be merciful to those who truly repent; save and deliver us, we humbly beseech Thee, from the hands of our enemies; that we, being armed with Thy defense, may be preserved evermore from all perils, to glorify Thee, who art the only giver of all victory; through the merits of Thy Son, Jesus Christ our Lord.

## GERMAN PRIEST

*Allmächtiger Gott, Herr Himmels und der Erde, dessen Arm keine Kreatur widerstehen mag, der die Gottlosen richtet mit Gerechtigkeit und sich erbarmet über die Bußfertigen; wir bitten Dich demüthiglich, bewahre und errette uns von der Hand unsrer Feinde; daß wir unter Deinem Schutz und Trutz hinfert vor aller Gefahr mögen sicher leben und Dich immerdar preisen, der Du allein allenthalben Sieg verleihst; durch das Verdienst Deines Sohnes Jesu Christi unsers Herrn.*

## CHORUS

Amen.

# 31. Em Tempo de Guerra e de Conflitos

## PADRE AMERICANO (em inglês)/ PADRE ALEMÃO (em alemão)

Ó Deus Todo-Poderoso, Governador supremo de todas as coisas, a cujo poder criatura alguma pode resistir, que punis os pecadores com justiça e tendes misericórdia dos que se arrependem de coração; salvai-nos e livrai-nos das mãos dos nossos inimigos, nós Vos suplicamos humildemente, para que, fortalecidos pela Vossa proteção, possamos estar para sempre a salvo de todo o perigo, para Vos glorificar, a Vós que concedeis todas as vitórias; pelos méritos do Vosso Filho, Jesus Cristo, nosso Senhor.

## CORO

Ámen.

## Act III

### 34. The Psychiatry Song

DR. MAHODAN

Back in the ages primitive  
When souls with devils were  
possessed,  
The witch-man came and did  
his best  
With yell and blow and expletive,  
And loudly beaten drum.  
And up and down, and round about,  
He whirled with fearful fetish rout  
And wild delirium.  
But rarely did the patient live  
Back in the ages primitive.

Back when the priests had things their way,  
They viewed insanity the same,  
Though now they would invoke the name  
Of heaven's hosts, and sing and pray  
In accents dolorous.  
And if they failed to ease bis pains,  
They bound the poor soul down in chains,  
Condemned and infamous.  
And there in dungeon cell be lay,  
Back when the priests had things their way.

Today psychologists agree  
The insane man is only sick,  
The problem is psy-chi-a-trick,  
See Jung and Adler, Freud and me,  
And we will analyse.  
And though it hurts, we probe the ruts  
Of mental pain that drives men nuts,  
And heal their lunacies.  
And from their devils being free,  
They all take up Psychiatry.

## Ato III

### 34. Canção do Psiquiatra

DR. MAHODAN

No começo dos tempos,  
Quando os homens eram possuídos por  
demónios,  
O feiticeiro aparecia e fazia o que estava  
ao seu alcance  
Com gritos, golpes e impropérios  
E um ruidoso ressoar de tambores.  
Rodopiava ele para cima e para baixo,  
Com uma terrível sequência de feitiços  
E delírios selvagens.  
Mas raramente o paciente sobrevivia  
Nesses tempos.

Na época em que os padres ditavam as regras,  
Viam eles a loucura da mesma forma,  
Embora agora invocassem o nome  
Das hostes celestiais e cantassem e rezassem  
Com dolorosa entoação.  
E, se não conseguiam aliviar as suas dores,  
Amaravam a pobre alma condenada e infame  
Com correntes.  
E lá na cela da masmorra jazia ela,  
Na época em que os padres ditavam as regras.

Hoje em dia, os psicólogos entendem  
Que a loucura é somente uma doença,  
O problema é psiquiátrico,  
Perguntem a Jung, Adler, Freud e a mim,  
E nós analisaremos o caso.  
Embora seja doloroso, exploramos as marcas  
Da dor mental que deixa os homens loucos,  
E curamos as suas alucinações.  
E, livres dos seus demónios,  
Todos eles se dedicam à psiquiatria.

## 36. Asylum Chorus

### BRETHREN

How sweetly friendship binds  
Our hearts in brother love,  
With kindness of forgiving minds  
Life's sweetest pleasures prove.

For fled are hate and harm,  
No foe seeks us to kill,  
To all we stretch the open arm  
Of welcome and goodwill.

## 37. A Hymn to Peace

### BRETHREN

Come let us hymn a hymn to peace,  
Jollily, merrily we will sing,  
Loudly proclaiming wars  
shall cease,  
Hark ye, how the bells go  
ting-ling-ling.

## 39. Johnny's Song

When man was first created,  
I'm sure his Maker meant  
Him for some good intent,  
Kind heart and love, forgiving  
wrong;  
And though through ages  
fated  
To climb our wandering way,  
At last we'll find the day  
When joy shall be our song.  
I hear them say it's all baloney,  
The world's a mighty cruel place,  
With tooth and claw and  
promise phony,  
And old hard guy, he wins the race.

*(To the audience)*

## 36. Coro do Manicômio

### IRMÃOS

Como a amizade une docemente  
Os nossos corações em amor fraternal,  
A bondade das mentes compassivas  
Desvenda os prazeres mais doces da vida.

Pois para longe fugiram o ódio e o mal,  
Inimigo algum nos procura para nos matar,  
A todos estendemos os braços abertos  
Das boas-vindas e boa vontade.

## 37. Um Hino à Paz

### IRMÃOS

Vinde, cantemos um hino à paz,  
Cantemos com alegria e júbilo,  
Proclamando em voz alta que as guerras  
chegarão ao fim.  
Ouçam todos como os sinos tocam  
din-don-din.

## 39. Canção de Johnny

Quando o Homem foi criado,  
De certeza que o seu Criador  
Tinha para ele bons propósitos,  
Um coração bondoso e afetuoso, que  
soubesse perdoar;  
E, embora, desde então, estejamos  
condenados  
A percorrer os nossos caminhos errantes,  
Chegará enfim o dia  
Em que a alegria será a nossa canção.  
Dizem-me que é tudo mentira,  
Que o mundo é um lugar cruel,  
De combates com unhas e dentes,  
e falsas promessas  
E que só os mais duros é que sobrevivem.

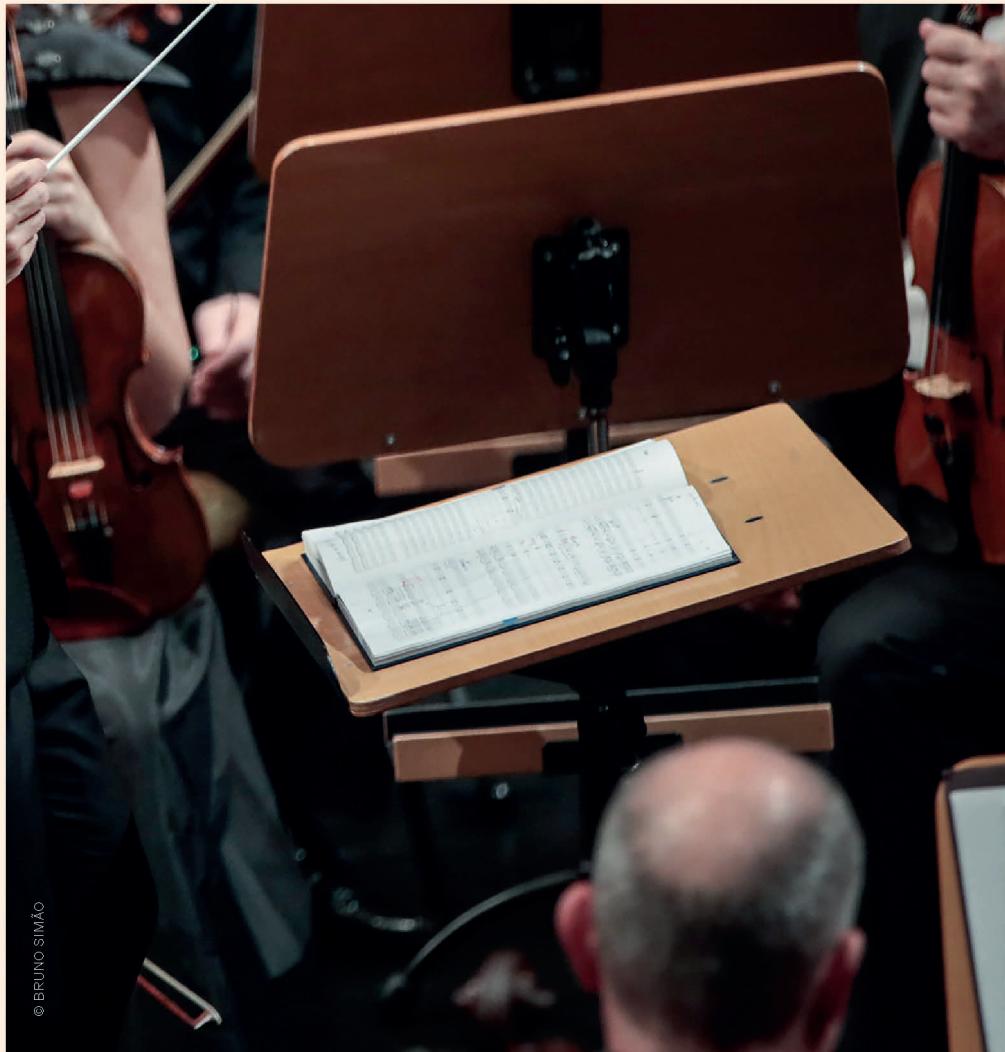
*(Para o público)*

But you and I don't think so,  
We know there's something still  
Of good beyond such ill  
Within our heart and mind.  
And we'll never lose our faith and hope  
And trust in all mankind,  
We'll work and strive  
While we're alive  
That better way to find.  
As up and down I wander  
My weary way and long,  
I meet all kinds of folks  
Who listen to my song.

Mas tu e eu não vemos assim as coisas,  
Sabemos que ainda há algo  
De bom para lá de tanto mal  
No nosso coração e na nossa mente.  
Nunca perderemos a nossa fé e esperança  
Nem a confiança na humanidade,  
Vamos trabalhar e esforçar-nos  
Enquanto formos vivos  
Para encontrar esse mundo melhor.  
Enquanto vagueio por montes e vales,  
No meu longo e penoso caminho  
Encontro todo o tipo de pessoas  
Que ouvem a minha canção.







© BRUNO SIMÃO

# *Biografias*

---

PP. 71 — 83





© SUSANA CHICÓ

## João Paulo Santos

*Direção musical*

---

Nascido em Lisboa, concluiu o curso superior de piano no Conservatório Nacional desta cidade na classe de Adriano Jordão. Trabalhou ainda com Helena Costa, Joana Silva, Constança Capdeville, Lola Aragon e Elizabeth Grummer. Como bolseiro da Fundação Gulbenkian, aperfeiçoou-se em Paris com Aldo Ciccolini (1979-84). Estreou-se na direção musical em 1990 com *The bear* (W. Walton), encenada por Luis Miguel Cintra. Dirigiu óperas para crianças, musicais, concertos e óperas nas principais salas nacionais. Estreou em Portugal, entre outras, as óperas *Renard* (Stravinski), *Hanjo* (Hosokawa), *Pollincino* (Henze), *Albert Herring* (Britten), *Neues vom Tage* (Hindemith), *Le vin herbé* (Martin) e *The English cat* (Henze) e estreias absolutas de obras de Chagas Rosa, Pinho Vargas, Eurico Carrapatoso e Clotilde de Rosa. É responsável pela investigação, edição e interpretação de obras portuguesas dos séculos XIX e XX. A sua carreira atravessa os últimos 40 anos da história do Teatro Nacional de São Carlos, onde principiou como correpetidor e maestro titular do Coro, desempenhando atualmente as funções de diretor de Estudos Musicais.



© DR

## Mário João Alves

*Textos e conceção cénica*

---

Tenor, apresentou-se nas temporadas de ópera e concerto do Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Régio de Turim, Maestranza de Sevilha, La Fenice de Veneza, La Monnaie de Bruxelas, BAM de Nova Iorque, Tenerife Opera Festival, Muscat Royal Opera House, Petruzzelli di Bari e Comunale di Bologna, entre outros. Publicou: *A valsa dos sem-isqueiro*; *Amílcar, consertador de búzios calados* (Prémio Matilde Rosa Araújo); *Afonso Cabrita, meu tio, ensaísta, toureiro e melancólico* (Prémio Bocage de Conto); *José, será mago?*; *Histórias da música em Portugal*; *A orquestra na baleia*; e *As viagens extraordinárias do Júlio Inverno*. Escreveu os libretos das óperas: *Os dilemas dietéticos de uma matrioska do meio*, de Nuno Côrte-Real, *As 7 mulheres de Jeremias Epicentro*, de Jorge Prendas, e *Tic-tac-Punfffff!*, de Telmo Marques. Encenou: *Hänsel und Gretel* (Temporada Darcos), *Amahl e os visitantes da noite* (CC VilaFlor, Guimarães), *The pirates of penzance* (Música no Colégio/Ponta Delgada), *Pimpinone*, *La canterina*, *Il cavalier Bertone*, *Bastien und Bastienne* (Ritornello/Conímbriga), *O rouxinol*, *O cábula* (MPMP/Artave/Casa das Artes Famalicão), *Utopia* (JVG/Teatro Jordão). Frequenta o doutoramento em educação artística na Faculdade de Belas-Artes da Universidade do Porto. Dirige a Companhia Ópera Isto.



© DR

## Mariana Castello Branco

*Soprano*

---

Laureada pelo Flanders Opera Studio, Gent, em *performance*. Especializou-se no período barroco, trabalhando ainda na Bélgica com Nicolas Achten e o seu grupo Scherzi Musicali; The New Baroque Times de Diego Fernandez e Emmanuel Resche-Caserta, com quem estreou no Festival Internacional de Arte Sacra, em Madrid, as *Leçons de ténèbres*, de Couperin. Em Portugal, subiu ao palco do Teatro Nacional de São Carlos, em 2012, para um *Requiem* de Fauré sob a direção de Nicolas Chalvin, seguindo-se o quarteto Madrigalista em *Blimunda*, de Corghi; Niece 2 em *Peter Grimes*, de Britten; Soer Catherine em *Dialogues des carmélites*, de Poulenc. Este ano, abrangerá com a mesma companhia o papel de Pastora em *Tanhäuser*, de Wagner. No âmbito da música barroca, colabora regularmente com os Músicos do Tejo, Avres Serva, Divino Sospiro, Americaniga Ensemble e a orquestra Barroca de Mateus, com a qual se estreou em ópera do mesmo estilo no papel de Galatea, *Acis and Galatea*, de Händel; e de Carlota, *As damas trocadas*, de Marcos Portugal.



© DR

## Ana Ester Neves

*Soprano*

---

A sua carreira lírica, marcada por uma grande versatilidade, abrange os mais diferentes estilos e géneros, do Barroco à Música Contemporânea, da Ópera e Recital ao Teatro Musical, tendo-se apresentado em palcos europeus e americanos. Do seu repertório operático, destacam-se os papéis principais de Micaela, Violetta, Contessa, Tatyana, Musetta, Bess, D. Elvira, Xena, Lady Billows, Cio-cio-san e Tosca. Importante divulgadora do repertório português, estreou os papéis principais das óperas *Édipo* e *Os dias levantados* de António Pinho Vargas, *O doido e a morte* e *A rainha louca* de Alexandre Delgado e *Três mulheres com máscara de ferro* de Eurico Carrapatoso. Destacam-se as interpretações de Mrs. Lovett em *Sweeney Todd* de Sondheim e de Maria em *Maria de Buenos Aires*, de Astor Piazzolla. É mestre em interpretação vocal pela Universidade de Boston, pós-graduada em ópera pela Royal Academy em Londres e diplomada pelo Conservatório Nacional de Música de Lisboa. Teve a cargo a licenciatura e o mestrado no Politécnico de Castelo Branco e na Universidade de Évora. Leciona técnicas vocais na EPTC e integra o corpo docente na pós-graduação de neurociências da música na UCP.



© DR

## Cátia Moreso

*Meio-soprano*

---

Estudou na Guildhall School of Music and Drama, em Londres, onde obteve a licenciatura em canto e mestrado (curso de ópera) como bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian. O seu repertório de ópera inclui, entre outros: Preziosilla em *La forza del destino*; Dorabella em *Così fan tutte*; Jocasta em *Oedipus rex*; Ježibaba em *Rusalka*; Suzuki em *Madama Butterfly*; Maddalena em *Rigoletto*; Eboli em *Don Carlo*; Madame de Croissy em *Dialogues des carmélites*; papel titular em *Carmen*; Santuzza em *Cavalleria rusticana*; Condessa di Coigny e Madelon em *Andrea Chénier*; Siebel em *Faust*, Amnéris em *Aida* e Azucena em *Il trovatore*. Em concerto, interpretou como solista: *Messa da Requiem* de Verdi; *Requiem* de Mozart; *Stabat Mater* de Pergolesi; *Oratória de Natal* e *Oratória de Páscoa* e *Paixão segundo São João* de J. S. Bach; *Petite messe solennelle* de Rossini; *Elijah* de Mendelssohn; *Messiah* de Händel; *L'enfance du Christ* de Berlioz; e 9.ª *Sinfonia* de Beethoven.



© DR

## Gabriel Neves dos Santos

*Tenor*

---

Mestre em canto pela Haute École de Musique de Genève. É membro da companhia ÓPERA ISTO, do Coro Casa da Música e da Companhia Lyrica (Neuchâtel, Suíça), colaborando regularmente com os *ensembles* Antiquorum, Bando de Surunyo, Cupertinos e com o Ensemble Vocal de Lausanne. Em ópera, destacam-se as interpretações dos papéis de Ferrando (*Così fan tutte*, de Mozart), Tamino (*Die Zauberflöte*, de Mozart), Cincinio (*La donna di genio volubile*, de Marcos Portugal), L'Italiano (*Angélique*, de J. Ibert), Tenor Solo (*Einste in on the Beach*, de Philip Glass) e Pastore (*Orfeo*, de Monteverdi), entre outros. No domínio do *Lied*, interpretou integralmente os ciclos *Dichterliebe* (R. Schumann) e *Die Schöne Müllerin* (F. Schubert), que constituíram o foco da sua investigação de mestrado na Suíça. É licenciado em música – variante de canto, pós-graduado em ópera e estudos músico-teatrais e finalista do mestrado em ensino da música na ESMAE. Mais recentemente, tem-se dedicado também à escrita de canções no projeto *Gand'ra*.



© DR

## Mia Henriques

*Barítono*

---

Natural de Tondela, frequentou o Conservatório de Música e Artes do Dão (CMAD), em Santa Comba Dão, onde concluiu o 8.º grau em canto lírico. Ao longo da sua formação na área da música, teve experiências como intérprete vocal, coralista e instrumentista. Destaca a sua participação como solista no concerto com a Orquestra Filarmónica das Beiras – premiado com o Prémio Jovem Solista da Fundação Lapa do Lobo 2020. O teatro está presente na sua vida desde cedo pelo seu contacto próximo com a ACERT – Associação Cultural e Recreativa de Tondela. Desde 2013, participa em diferentes projetos de teatro de rua, entre os quais destaca as Oficinas da Queima e Rebentamento do Judas. Veio para Lisboa em 2020 e concluiu a licenciatura de teatro – ramo de atores na Escola Superior de Teatro e Cinema (ESTC). Mais recentemente, trabalhou como músico e ator no Teatro A Barraca, dirigido por Maria do Céu Guerra e Hélder Costa, e como ator no Teatro Aberto, dirigido por João Lourenço. É, desde 2024, professor de voz na Escola Profissional de Teatro de Cascais (EPTC).



© DR

## Diogo Oliveira

*Barítono*

---

Nasceu em Lisboa e é licenciado em engenharia da linguagem e do conhecimento pela Universidade de Lisboa. Frequentou canto no Conservatório Nacional, sob orientação de José Carlos Xavier, e aperfeiçoou-se com nomes como Sarah Walker e Ernesto Palácio. Vencedor do Prémio Luísa Todi, em 2005, estreou-se como Marullo em *Rigoletto* e interpretou variados papéis em ópera, como Figaro, Papageno, Don Magnífico, Germont, Belcore, Ping e Ford, trabalhando em prestigiados teatros como o Teatro Nacional de São Carlos, Teatro Real de Madrid e Fundação Calouste Gulbenkian. Expandiu a sua arte para o teatro musical, destacando-se como Phantom (*Das Phantom der Oper*) e André (*Phantom of the Opera*), com apresentações na Alemanha e Portugal. Colaborou também em concertos e festivais internacionais, incluindo o festival «Printemps des Arts». Mantém uma carreira diversificada e reconhecida internacionalmente, com uma presença marcante em ópera, recital, oratória e teatro musical.



© DR

## André Henriques

*Barítono*

---

Diplomou-se em canto na Escola de Música do Conservatório Nacional, com António Wagner Diniz, e foi bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian para estudar na Royal Welsh College of Music and Drama, com Donald Maxwell. Em ópera, entre outros, cantou o papel titular do *Don Giovanni* de W. A. Mozart, as partes de baixo-barítono de *Die Schöpfung* de J. Haydn, Don Alvaro em *Il viaggio a Reims*, de G. Rossini, Officer em *The penal colony*, de Philip Glass, Marcos Portugal em *Mautempo em Portugal* de Eurico Carrapatoso, Papageno em *Die Zauberflöte*, Danilo em *Die lustige Witwe* de Franz Lehár, Lavrador da *Trilogia das Barcas* de Joly Braga Santos e Marechal Beresford em *Felizmente Há Luar*, de Alexandre Delgado. Em Londres, com a Opera Rara, gravou os papéis Fulvio e Lucio de *L'Esule di Roma* de G. Donizetti. Em recital, cantou *Winterreise* de Franz Schubert e a *Suite sobre Poemas de Michelangelo* de Dmitri Chostakovitsch com Nuno Vieira de Almeida e, no contexto dos recitais para *Um Cancioneiro Português*, interpretou canções sobre poemas de Camões com João Paulo Santos.



© DR

## Mário Redondo

*Barítono*

---

Mário Redondo é ator, cantor e encenador, formado pela ESTC e a EMCN. Trabalha, desde 1992, em todas as áreas de atividade de um ator-cantor. Destacou-se nos musicais: *Ópera de Três Vinténs*, como Mack da Naifa (T. Aberto, 2005); *Sonhos de Einstein*, como Einstein (T. Trindade, 2005/2006); *Sweeney Todd*, como Sweeney Todd (T. Aberto, 2007); *Evil machines* (T. S. Luiz, 2008); *Tomorrow morning* (Casino Lisboa, 2014); *Jesus Cristo Superstar* (ContraCanto, 2014); *The cradle will rock* (T. Aberto, 2022/2023); *We will rock you* (Campo Pequeno, 2024); e *Fátima* (T. Politeama, 2025). Em 2008, foi nomeado para o Globo de Ouro de Melhor Ator de Teatro, por *Sweeney Todd*. Na ópera, destacou-se em: *Trouble in Tahiti*, de Bernstein (França, 2003); *O nariz*, de D. Chostakovich (São Carlos, 2006); *Le nozze di Figaro*, de Mozart (T. Trindade, 2006); *Tosca*, de Puccini (São Carlos, 2008); *Rigoletto*, de Verdi (São Carlos, 2013); *Candide*, de Bernstein (São Carlos, 2013); *Madama Butterfly*, de Puccini (São Carlos, 2015); e *La traviata*, de Verdi (São Carlos, 2018). Encena teatro e ópera, desde 1987, colaborando com o Teatro Nacional de São Carlos, o Chapitô, o festival Zêzere Arts, a EMCN, a Plano6 e o GERADOR, entre outros.



© BRUNO SIMÃO

## Orquestra Sinfónica Portuguesa

Criada em 1993, a Orquestra Sinfónica Portuguesa (OSP) é um dos corpos artísticos do Teatro Nacional de São Carlos e tem vindo a desenvolver uma atividade sinfónica própria, incluindo uma programação regular de concertos e participações em festivais de música nacionais e internacionais. Colabora regularmente com a Rádio e Televisão de Portugal através da transmissão dos seus concertos e óperas pela Antena 2, designadamente a realização da tetralogia *O anel do Nibelungo*, transmitida na RTP2, e da participação em iniciativas da própria RTP, como o Prémio Pedro de Freitas Branco para Jovens Chefes de Orquestra, o Prémio Jovens Músicos-RDP e a Tribuna Internacional de Jovens Intérpretes. No âmbito das temporadas líricas e sinfónicas, a OSP tem-se apresentado sob a direção de notáveis maestros, como Rafael Frühbeck de Burgos, Alain Lombard, Nello Santi, Alberto Zedda, Harry Christophers, George Pehlivanian, Michel Plasson, Krzysztof Penderecki, Djansug Kakhidze, Milán Horvat, Jeffrey Tate e Iuri Ahronovitch, entre outros. A discografia da OSP conta com dois CD para a etiqueta Marco Polo, com as *Sinfonias n.ºs 1, 3, 5 e 6* de Joly Braga Santos, que gravou sob a direção do seu primeiro maestro titular, Álvaro Cassuto, e *Crossing borders* (obras de Wagner, Gershwin e Mendelssohn), sob a direção de Julia Jones, numa gravação ao vivo pela Antena 2. Em maio de 2022, foi lançado o CD editado pela Naxos com obras de Fernando Lopes-Graça, sob a direção de Bruno Borrinho. No cargo de maestro titular, seguiram-se José Ramón Encinar (1999-2001), Zoltán Peskó (2001-2004) e Julia Jones (2008- 2011); Donato Renzetti desempenhou funções de primeiro maestro convidado entre 2005 e 2007. Joana Carneiro foi maestrina titular de 2014 a 2021. Atualmente, a direção musical está a cargo de Antonio Pirolli, seu maestro titular. A Orquestra Sinfónica Portuguesa completou 30 anos de atividade em 2023.





# *Ficha técnica*

---

PP. 85 – 88

**CONSELHO DE  
ADMINISTRAÇÃO**

*Presidente*  
Conceição Amaral  
*Vogal*  
Sofia Meneses  
**Gabinete de Apoio  
ao Conselho de Administração**  
Ana Fonseca  
Anabela Tavares  
Catarina Paulino  
Fernanda Rodrigues (*Jurista*)  
Inês Souza e Faro  
João Monteiro Rodrigues  
Tânia Alves  
**Serviço Educativo  
e de Pedagogia**  
Pedro Teixeira da Silva  
Jorge Rodrigues  
**Gabinete de Informática**  
Pedro Penedo  
Márcio Canez

**DIREÇÃO FINANCEIRA  
E ADMINISTRATIVA**

*Diretor*  
Marco Prezado  
**Setor Financeiro**  
*Chefe*  
Fátima Ramos  
**Setor de Aquisições**  
*Chefe*  
Raquel Mergulhão  
Rute Gato  
**Setor de Limpeza**  
*Encarregada*  
Edna Narciso  
Marta Gamito  
**Setor de Expediente  
e Economato**  
Anabel Segura  
**Setor de Bilheteira**  
Laura Barbeiro  
Luísa Lourenço  
Rita Martins

**DIREÇÃO DE  
RECURSOS HUMANOS**

*Diretor*  
Pedro Quaresma  
Jéssica Santos  
Sofia Teopisto  
Vânia Guerreiro  
Zulmira Mendes

**DIREÇÃO DE MANUTENÇÃO**

*Diretor*  
Vítor José  
Nuno Cassiano  
Artur Raposo  
Carlos Pires  
Carlos Vaz  
João Eusébio  
Miguel Cardoso  
Nuno Estevão  
Rui Ivo Cruz  
Rui Rodrigues  
Susana Santos  
**DIREÇÃO DE COMUNICAÇÃO  
E MARKETING**  
*Diretora*  
Sara Gil

## TEATRO NACIONAL DE SÃO CARLOS

---

<b>DIRETOR ARTÍSTICO</b>	<b>Setor de Maquinaria</b>	<b>Setor de Arquivo</b>
Pedro Amaral	<i>Chefe</i> João Paulo Araújo	Raquel Coelho
<i>Adjunta do Diretor Artístico</i>	Carlos Janeiro	<b>Setor de Guarda-Roupa</b>
Susana Henriques	Felipe Augusto	Anabela Pires Vicente
<b>DIREÇÃO DE PRODUÇÃO</b>	Fernando Correia	Patrícia Abreu
<i>Diretora</i>	Fernando Pinto	<b>DIREÇÃO DE ESTUDOS MUSICAIS</b>
Alda Giesta	Joaquim Cândido Costa	<i>Diretor</i>
<i>Adjunta da Diretora</i>	Vinicius Severiano	João Paulo Santos
Mafalda Gouveia	Paulo Silva	Joana David
Luís Marreiros	Rui Carmo	Nuno Margarido Lopes
Helena Neves		<b>DIREÇÃO DO CORO E ORQUESTRA</b>
<b>Gabinete de Contratação de Artistas</b>	<b>Setor de Iluminação</b>	<i>Diretora</i>
<i>Coordenadora</i>	<i>Adjunto (em acumulação)/Chefe</i>	Margarida Clode
Alessandra Toffolutti	Nuno Samora	<i>Adjunto (em acumulação)/</i>
Fátima Machado	Carla Pereira	<i>Coordenador do Coro</i>
<b>Setor de Costura</b>	Joaquim Almeida	João Carlos Andrade
<i>Chefe</i>	José Diogo	<i>Coordenadora da OSP</i>
Ana Paula Simaria	Pedro Galo	Maria Beatriz Loureiro
Márcia Val Miyamoto	Ricardo Lourenço	Carolina Alves
Manuela Garcia		Diana Gonçalves
<b>DIREÇÃO TÉCNICA</b>	<b>Setor de Som e Vídeo</b>	Isabel Pina
<i>Diretora</i>	<i>Chefe</i>	Gonçalo Onofre
Joana Camacho	Miguel Pessanha	Nuno Guimarães
<i>Adjunto da Diretora</i>	Telmo Costa	Sandra Correia
Nuno Samora		<b>Gabinete de Documentação Musical</b>
Miguel Mendes	<b>Setor de Adereços</b>	<i>Coordenadora</i>
	Eduardo Araújo	Paula Coelho da Silva
	<b>DIREÇÃO DE CENA</b>	Luna Gabirro
	<i>Diretor</i>	Tiago Flores
	Bernardo Azevedo Gomes	<b>GABINETE DE COMUNICAÇÃO E MARKETING</b>
	Álvaro Santos	André Quendera
		Carlota Pignatelli Garcia
		Margarida Macedo de Sousa

## ORQUESTRA SINFÓNICA PORTUGUESA

---

<i>Maestro titular</i>	<i>I Violinos</i>
Antonio Pirolli	Alexander Stewart Veliyana Yordanova Regina Stewart
<i>Clarinetes</i>	
Joaquim Ribeiro (Mib)	
Cândida Oliveira (CIB)	
<i>Saxofones</i>	<i>II Violinos</i>
Rita Nunes (Alt/Mib)*	Rui Guerreiro Nariné Dellalian David Ascensão
Anabela Araújo (Bar/Mib)*	
<i>Trompetes</i>	<i>Violoncelos</i>
António Quítalo	Hilary Alper
Pedro Monteiro	Ajda Zupancic Diana Savova
<i>Trombones</i>	
Hugo Assunção	
<i>Tímpanos</i>	
Elizabeth Davis	
<i>Percussão</i>	
Pedro Araújo e Silva	
<i>Guitarra/Banjo</i>	
Gil Fesch*	
<i>Piano/Harmónio</i>	
Joana David/Nuno Lopes	
<i>Reforços*</i>	

## LEGENDAS ICONOGRAFIA

---

*Página 6*

Fotografia de Kurt Weill  
(1900-1950) por Karsh.  
Nova Iorque, 1946

*Página 9*

Fotografia de Kurt Weill,  
por Lotte Jacobi, 1930

*Página 13*

Elenco da estreia  
absoluta de *Johnny Johnson*,  
44th Street Theatre, Broadway  
(Nova Iorque), 19 de novembro  
de 1936. Cortesia do  
Weill-Lenya Research Center,  
Kurt Weill Foundation for  
Music, Nova Iorque

*Página 19*

Página manuscrita da  
partitura para orquestra de  
*Johnny Johnson*. Acervo  
documental Weill-Lenya  
da Biblioteca Musical da  
Universidade Yale. Cortesia do  
Weill-Lenya Research Center,  
Kurt Weill Foundation  
for Music, Nova Iorque

*Página 35*

Johnny Johnson (Russell  
Collins, 1897-1965) e soldado  
alemão (Jules Garfield, 1913-  
-1952). Cortesia do Weill-Lenya  
Research Center, Kurt Weill  
Foundation for Music,  
Nova Iorque

*Página 39*

Capa de partitura de  
*Johnny Johnson* - «To love  
you and to lose you». Broadway,  
1936. Edições Chappell

*Página 40*

Cena de *Johnny Johnson*.  
Cortesia do Weill-Lenya  
Research Center, Kurt Weill  
Foundation for Music,  
Nova Iorque

*Página 45*

Canção dos canhões para  
os soldados adormecidos.  
Fotografia de Alfredo Valente.  
Cortesia do Weill-Lenya  
Research Center, Kurt Weill  
Foundation for Music,  
Nova Iorque

*Página 46*

Mia Henriques, Mário  
João Alves

*Páginas 52-53*

Da esquerda para a direita:  
Diogo Oliveira, Ana Ester  
Neves, Cátia Moreso, Gabriel  
Neves dos Santos, André  
Henriques e Mário João Alves

*Páginas 60-61*

Da esquerda para a direita:  
Mário Redondo, Mia Henriques,  
Cátia Moreso, Mário João  
Alves, Ana Ester Neves,  
Mariana Castello Branco

*Página 69*

Da esquerda para a direita:  
Mário João Alves, Ana Ester  
Neves, Mariana Castello  
Branco, Gabriel Neves dos  
Santos

**Legendagem**  
CULTOC, Prestação  
de Serviços de Informática  
e Legendagem, L.da

**Créditos Fotográficos**

*Fotografia da capa*

Carlos Pinto

*Fotografia do verso da capa*

André Quendera

*Fotografias de ensaio*

Bruno Simão

João Paulo Santos

*por Susana Chicó*

**Tradução do libreto**  
Carolina Figueiredo

**Design Gráfico**  
The Other Studio

**Revisão**  
António José Massano

**Impressão**  
LouresGráfica

**ISBN n.º 978-989-35473-9-7**

Espetáculo para maiores de 6 anos.

É expressamente proibido filmar,  
fotografar ou gravar durante os  
espetáculos.

Não é permitida a entrada na sala  
após o início do espetáculo.

Agradecemos que sejam desligados  
os telemóveis e os relógios eletrónicos.

O programa pode ser alterado  
por motivos imprevistos.

**NOTA EDITORIAL**

Os títulos, nomes ou lugares  
mentionados no presente programa  
obedecem sempre a grafia inscrita  
na partitura ou no documento musical  
da obra a ser representada.

As notas ao programa e as  
Breves Palavras resultam de uma  
parceria entre o OPART/TNSC e o  
Departamento de Ciências Musicais  
da FCSH/NOVA, que compreende  
a produção de textos científicos  
e académicos para enquadramento  
da temporada lírica.

O texto da página 19 foi redigido  
segundo a norma ortográfica de 1945.

O Teatro Nacional de São Carlos é membro das seguintes organizações



O Idealista apoia o  
Teatro Nacional de São Carlos

Parceiro para  
a comunicação



Apoio



