

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA



O MONSTRO E O DUPLO NA CRIAÇÃO CÉNICA DE
STILL FRANK

Ana Luena F. Sousa

Porto, Maio 2011

INSTITUTO POLITÉCNICO DE LISBOA
ESCOLA SUPERIOR DE TEATRO E CINEMA

O MONSTRO E O DUPLO NA CRIAÇÃO CÉNICA DE STILL

FRANK

Ana Luena F. Sousa

Dissertação submetida à Escola Superior de Teatro e Cinema para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Teatro, especialização em Encenação, realizada sob a orientação científica de Professora Doutora Eugénia Vasques e co-orientação do Encenador, Cenógrafo e Figurinista Nuno Carinhas.

Constituição do Júri:

Presidente _____

Vogal _____

Vogal _____

Porto, Maio de 2011

RESUMO

Esta reflexão concretiza o Trabalho de Projecto que consiste na criação e encenação de um concerto intitulado *Still Frank*, com textos originais do poeta e dramaturgo Daniel Jonas e música de Rui Lima, Sérgio Martins e Pedro Cardoso. O espectáculo está inserido no programa da companhia Teatro Bruto e foi apresentado no TeCA – Teatro Carlos Alberto, em Dezembro de 2010, na cidade do Porto.

Pretendo com a criação deste objecto cénico reflectir sobre a dualidade intrínseca ao processo de criação, na relação do criador com a criatura, do encenador com o espectáculo, do actor com a personagem, do real com a ficção. A criação como algo que, sendo proveniente do indivíduo, posteriormente ganha forma numa entidade autónoma que sobrevive ao sujeito a partir do qual se originou e se duplicou e com o qual partilha uma identificação. O conceito de duplo, de monstro e o mito «Frankenstein» estarão na base de toda a pesquisa e fundamentação para a criação do espectáculo *Still Frank* e, na minha reflexão teórica, devidamente distanciada do objecto cénico criado. Mas este trabalho não se detém somente na análise e reflexão do processo de encenação de *Still Frank*; ele consubstancia o meu percurso enquanto encenadora, cenógrafa e figurinista, indissociável do projecto artístico da companhia Teatro Bruto, nascida nos anos noventa, na cidade do Porto, e do trabalho de partilha e identificação artística de um núcleo de criadores com quem tenho colaborado.

Palavras-chave: Frankenstein, monstro, duplo, teatro anatómico, sofrimento.

ABSTRACT

This reflection materializes the Work Project that consists of the creation and staging of a concert entitled *Still Frank*, with original texts by poet and playwright Daniel Jonas and music by Rui Lima, Sérgio Martins and Pedro Cardoso. The play belongs to Teatro Bruto's program and was presented in TECA - Teatro Carlos Alberto, Porto, December 2010.

With the creation of this scenic object I wish to reflect the intrinsic duality of the creation process, the relation between creator and creature, director and the show, actor with the character, reality and fiction. The creation as something that, coming from the individual, progressively takes shape in an autonomous entity that survives beyond the subject from which its originated and doubled and with which shares an identification. The concept of double, monster and the myth of 'Frankenstein' will underpin all the research and inquest for the creation of Still Frank and, in my theoretical reflection, properly distanced from the scenic object created. But this work doesn't stop in the analysis and reflection of the directing process of Frank Still, he embodies my journey as a director, set designer and costume designer, inseparable from the artistic project of the company Teatro Bruto, born in the nineties in the city of Porto, and the artistic-sharing and identification of a core of creators with whom I collaborated.

Keywords: Frankenstein monster, double, anatomical theater, suffering.

AGRADECIMENTOS

O meu primeiro agradecimento dirige-se a toda a equipa envolvida na criação de *Still Frank*. Um agradecimento muito especial ao Pedro Mendonça, por todos os anos de partilha, confiança e companheirismo. Ao Rui Lima, Sérgio Martins, Peixe, Daniel Jonas e Ana Fernandes pelo apoio e cumplicidade ao longo deste processo.

O meu segundo agradecimento é dedicado aos meus orientadores, à Prof^a Dr^a Eugénia Vasques pelos seus ensinamentos, empenho e dedicação, e ao Nuno Carinhas pelo seu especial apoio. Pelas suas amizades, o meu muito obrigada.

Agradeço ainda aos meus amigos Vânia Cosme, Pedro Aparício e Marta Lapa pelo acompanhamento e pelo apoio que me deram durante a escrita da minha reflexão. Um especial e eterno agradecimento aos meus pais Graça Maria e Domingos de Sousa.

Índice

Introdução	7
CAPÍTULO I – Pressupostos teóricos e conceptuais para o projecto de Encenação	12
1.1. Aplicação cénica do Mito «Frankenstein»	12
1.2. Apresentação do projecto <i>Still Frank</i> , inserido no programa do Teatro Bruto 2010.	13
CAPTÍTULO II - Para a Encenação de um “Teatro Anatómico”	16
CAPÍTULO III – A Criação de um Duplo	21
CAPÍTULO IV - Conclusão: Relatório e Reflexão sobre o processo de Encenação do espectáculo <i>Still Frank</i> .	23
4.1. A Leitura da obra <i>Frankenstein ou o Moderno Prometeu</i> de Mary Shelley (1818)	23
4.2. A Escolha da Equipa Artística	26
4.3. A Escrita do Texto no processo de Encenação	28
4.4. Dramaturgia: Selecção dos textos utilizados; o alinhamento do libreto, das cenas e dos temas musicais	35
4.5. O Espaço cénico, a Cenografia e os Objectos	50
4.6. Os Figurinos	54
4.7. As condicionantes de Produção	55

4.8. O processo de Composição Musical e de Encenação	57
Considerações finais sobre a Encenação de <i>Still Frank</i>	60
Bibliografia Citada / Bibliografia Geral /Filmografia	63

Anexos

1. Calendarização do processo
2. Libreto cénico e alinhamento final, versão dramatúrgica de Ana Luena para a encenação
3. Proposta de Daniel Jonas de libreto e textos para *Still Frank*
4. Algumas notas do caderno de encenação
5. Guião do espectáculo

Anexos em CD

1. Planos de trabalho semanais
2. Desenho de luz e cenário
3. Fotografias (ensaios / cenário / cena)
4. Registos áudio de projectos dos temas musicais
5. Registos vídeo e áudio dos ensaios
6. Material divulgação do espectáculo *Still Frank*: Programa; cartaz; informação caderno de programação TNSJ; vídeo promocional; videoclip
7. Registo vídeo integral do espectáculo *Still Frank*

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Projecto realiza-se no âmbito do Mestrado de Teatro, especialização em Encenação, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa, e consiste na concepção, encenação e apresentação do espectáculo *Still Frank* e numa reflexão que enquadra e justifica o processo e o objecto realizado.

Still Frank não é, porém, um projecto isolado no meu percurso artístico e profissional, mas antes o resultado das razões que me levaram a candidatar-me e frequentar o Mestrado de Teatro, na especialização em Encenação. Essas razões estão associadas ao meu percurso individual artístico e profissional, desde sempre marcado por uma incessante procura de novos conhecimentos práticos e teóricos que enriqueçam os meus processos de criação, e por um interesse que desde há muito sinto em produzir e dirigir espectáculos teatrais e musicais. A minha relação com o projecto artístico da companhia Teatro Bruto, onde exerço actualmente a função de directora artística, existe desde a sua fundação, em 1995. Paralelamente desenvolvi ao longo dos anos trabalho como figurinista em diversas instituições e para diferentes criadores. Destaco a minha colaboração regular em projectos cénicos e musicais em produções da Casa da Música, desde 2000, o que me levou a frequentar o curso de Encenação de Ópera do Programa Gulbenkian Criatividade e Criação Artística, em 2007. As relações de extrema cumplicidade artística que mantenho enquanto encenadora com os meus colaboradores Pedro Mendonça (actor e director Teatro Bruto), Rui Lima, Sérgio Martins (músicos) e com o poeta e dramaturgo Daniel Jonas, estão no âmago de todo o trabalho desenvolvido para a materialização deste projecto.

Encaro este projecto de encenação profissional como um estudo, exercício de reflexão e reconhecimento enquanto encenadora e criadora de um espectáculo construído por diferentes matérias a partir da temática que proponho desenvolver sobre *O Monstro e o seu Duplo na Criação Cénica*.

Numa primeira fase do trabalho de projecto, na qual elaborei os pressupostos teóricos e conceptuais para a encenação de *Still Frank*, desenvolvi as ideias inerentes à criação, encenação e ao processo criativo deste objecto teatral e musical. Recolhi e organizei o diverso material teórico que fundamenta os pontos de partida para a realização do exercício prático de encenação.

Numa segunda fase, a da criação propriamente dita, dirigi todo o trabalho relativo à construção cénica e à encenação do concerto, que inclui a composição musical, a escrita dos textos teatrais, os ensaios e as montagens. A proposta de dirigir uma criação global e original de um concerto encenado inspirado na figura de Frankenstein, não tendo como ponto de partida um texto teatral nem a pré-existência de temas musicais, implicou um processo de pesquisa constante, e de experimentação de carácter extremamente intuitivo para a concepção da encenação e para a definição da metodologia do processo do trabalho. O exercício prático terminou na apresentação do concerto encenado *Still Frank*.

Na terceira e última fase desenvolvi a reflexão teórica do Trabalho de Projecto, a partir de todo o material consultado e realizado para a encenação de *Still Frank*. Esta reflexão inclui os pressupostos teóricos que antecederam a encenação e o relatório final sobre o objecto cénico criado.

Tendo em conta o modo como foi decorrendo o trabalho de projecto organizei esta reflexão em quatro capítulos, tendo o primeiro sido subdividido em dois e o último em oito subcapítulos.

No subcapítulo “Aplicação cénica do Mito «Frankenstein»”, pertencente ao capítulo “Pressupostos teóricos e conceptuais para o projecto de encenação”, estabeleço o ponto de partida temático do projecto e as relações entre o conceito do Mito «Frankenstein» e o que pretendo desenvolver na criação do concerto encenado. No subcapítulo “Apresentação do projecto *Still Frank*, inserido no programa do Teatro Bruto 2010” situo este projecto no programa sobre o ciclo de reflexão a partir do “monstro” – ou figura monstruosa, e no meu percurso de trabalho enquanto encenadora desta companhia.

No segundo capítulo “Para a encenação de um “Teatro Anatómico” desenvolvo ideias conceptuais e formais para a encenação de *Still Frank*, relacionadas com o trabalho de estudo sobre o interior do corpo.

No terceiro capítulo “A criação de um duplo” faço uma abordagem do “duplo” como elemento gerador de inquietante estranheza e menciono obras de referência onde podemos encontrar fenómenos de estranhamento e horror através da presença do duplo.

No quarto capítulo “Conclusão: Relatório e reflexão sobre o processo de encenação do espectáculo *Still Frank*” tive necessidade de o organizar em oito subcapítulos dada a diversidade do material a partir do qual faço a minha reflexão sobre o processo de encenação. Inicio o relatório com o subcapítulo 4.1., “A leitura da obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* de Mary Shelley (1818)” em que faço uma análise a partir da leitura da obra, destacando os temas, os acontecimentos e as questões que serviram de inspiração e referência para a construção dramática e encenação do concerto.

No subcapítulo 4.2., “A escolha da equipa artística”, identifico os colaboradores que convidei e justifico de que forma e porque razões fiz as escolhas

que levaram à formação do núcleo de criadores que pertencem à equipa de *Still Frank*.

“A escrita do texto no processo de encenação” é o subcapítulo 4.3 do relatório, em que exponho todo o processo de escrita dos poemas originais da autoria de Daniel Jonas e a sua relação com o trabalho de encenação do espectáculo, que resulta na organização de um libreto cénico com versão dramaturgica da minha responsabilidade.

No subcapítulo 4.4., “Dramaturgia: Selecção dos textos; alinhamento do libreto, das cenas e dos temas”, faço uma análise e exposição detalhada das cenas, dos textos e dos temas musicais pela ordem do guião do espectáculo, onde reflecto sobre os sentidos, as ideias e a forma como os diferentes elementos que constituem a realidade específica da cena teatral são utilizados e manipulados numa partitura total de encenação.

No subcapítulo 4.5, “O espaço cénico, a cenografia e os objectos”, explico de que forma foi projectado e construído o espaço cénico de *Still Frank* e a sua relação com a encenação, a música, o som, o texto, a luz e o vídeo. No subcapítulo “Os figurinos” exponho as questões estéticas que levaram à escolha dos figurinos.

Considerando que as questões de produção e gestão não estão dissociadas do processo de criação de um espectáculo, elaboro uma breve exposição sobre os moldes de produção em que *Still Frank* foi realizado e destaco as questões que foram mais relevantes para a criação do espectáculo, no capítulo do relatório 4.7., “As condicionantes de produção”.

No capítulo 4.8., “O processo de composição musical e de encenação”, analiso a relação entre a composição musical e a encenação no processo de ensaios e criação, salientando questões que não foram desenvolvidas nos anteriores

subcapítulos do relatório e faço uma reflexão sobre o exercício prático de encenação do espectáculo *Still Frank*.

Nas “Considerações finais sobre a encenação de *Still Frank*” faço uma síntese do que foi mais relevante e pertinente no processo de criação e encenação, e na dramaturgia final do espectáculo *Still Frank*.

I – PRESSUPOSTOS TEÓRICOS E CONCEPTUAIS PARA O PROJECTO DE ENCENAÇÃO

1.1. Aplicação Cénica do Mito «Frankenstein»

«Frankenstein» é o conceito, a matéria de que o projecto de encenação se alimenta e se concretiza em formato de concerto. O conflito implícito na relação criador – criatura (pai – filho?) é o motor para a elaboração dos acontecimentos que compõem o guião do espectáculo e está no âmago deste teatro *aberrante* que quer não só provocar o terror que a monstruosidade inspira, mas também suscitar um jogo de sedução. Recorrendo ao imaginário literário da obra *Frankenstein, ou o Moderno Prometeu*, não na perspectiva de reconstituir a narrativa de Mary Shelley (1818) mas na tentativa de erguer uma criatura mutante - composta por originais do poeta e dramaturgo Daniel Jonas e de um *ensemble* de músicos -, “*Still Frank* não aspira a qualquer decalque da narrativa clássica de Mary Shelley. É, antes, só um fantasma aparentado, um nado-morto, polimórfico e polifónico.” (Jonas, 2010, p.4)

Pretende-se que a estrutura do guião se organize em quadros, com formas de composição diferenciadas, que combinam diversas *matérias* (poesia, narrativa, música, imagem). O alinhamento do espectáculo será formado por diferentes capítulos - os membros do monstro – que através de efeitos de contraste, criam o corpo e o espírito da criatura, que se quer disforme.

O monstro artificial, inicialmente sem nome, impôs-se como «Frankenstein», o nome do seu criador que, a partir de fragmentos provenientes de restos mortais de diferentes corpos, deu origem a um ser dotado de consciência e inteligência mas possuindo uma aparência hedionda e repugnante. “Maldito criador! Porque fizeste

um ente tão odioso que tu próprio te afastaste enojado? Deus, na sua misericórdia, fez o homem belo e atraente, à sua própria imagem; mas eu sou uma imunda imitação de ti próprio, tornada ainda mais horrível pela sua própria semelhança.” (Shelley, 1972, p.109). A associação do nome Frankenstein ao monstro é tão evidente que a criatura tomou, universalmente, o nome do criador. Segundo José Gil “Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser. Entre estes dois pólos, entre uma possibilidade negativa e um acaso possível, tentamos situar a nossa humanidade de homens.” (2006, p.12)

1.2. Apresentação do projecto *Still Frank*, inserido no programa do Teatro Bruto 2010.

A proposta para a criação deste concerto encenado insere-se no programa de reflexão da companhia Teatro Bruto para o biénio 2009/2010, um programa centrado no eterno conflito interior entre o bem e o mal. *Still Frank* desenvolve-se em torno do conceito de “monstro” – ou figura monstruosa e contraditória que provoca terror, uma vez que representa uma alteração maldita das regras conhecidas e estabelecidas, e ao mesmo tempo gera fascínio, curiosidade e desejo. O monstro será aquele que «mostra»; uma revelação divina, a ira de Deus, uma aberração da realidade, as infinitas e misteriosas possibilidades da natureza ou aquilo que o homem pode vir a ser. Num misto de fascínio e rejeição, atracção e medo, o horror surge nesse encontro com o “outro”, estrangeiro e estranho a si próprio:

Se é verdade que o homem procura nos monstros, por contraste, uma imagem estável de si mesmo, não é menos certo que a monstruosidade atrai como uma espécie de ponto de fuga do seu devir-humano: devir-animal,

devir-vegetal ou mineral. Nele se confundem duas forças de vectores opostos: uma tendência à metamorfose, e o horror, o pânico de se tornar outro. (Gil, 2006, p.125)

Na encenação de *Still Frank* edifica-se um ser monstruoso que apresenta outra ordem do real, transgride as leis estabelecidas do seu corpo normal, decompondo-o e estabelecendo novos sentidos. Esta ideia de transmutação inerente ao monstro oferece uma via de acesso ao conhecimento do mundo e do indivíduo. Ao alterar as perspectivas e apresentar-se como um corpo alterado, o monstro configura uma ordem diferente, uma nova sabedoria.

O meu duplo assegura-me a constância e a multiperspectivação da percepção; com ela construo a reversibilidade do meu tempo irreversível, e vivo num presente com extensão, que enquanto dura, dura para a eternidade. Por isso a morte que me é tão íntima, está sempre tão longe e como alheia à vida. Duplo latente que sou eu – dentro e fora de mim. (Gil,2006, p. 131)

O Teatro Bruto continua a investir num trabalho de carácter experimentalista e laboratorial, numa incessante procura de referências artísticas, no aprofundamento de temáticas específicas e no estímulo ao surgimento de novas dramaturgias portuguesas. As minhas primeiras experiências de encenação surgiram no âmbito do projecto artístico desenvolvido no Teatro Bruto, companhia onde cresci artisticamente e me afirmei enquanto encenadora. Interessa-me, enquanto criadora, dar continuidade ao desenvolvimento de projectos de encenação que promovam o diálogo inter e pluridisciplinar, incorporando elementos de outras áreas artísticas e explorando temáticas que alimentam o pensamento artístico contemporâneo. Gosto de pensar os projectos teatrais enquanto espaços abertos de reflexão, de cruzamento de conhecimentos, de partilha e, de modo muito particular, de construção da língua portuguesa pela valorização de uma relação privilegiada com

escritores nacionais, disponíveis para integrar, activa e criativamente os processos. Procuro constantemente novos desafios pela exploração de diferentes formatos cénicos e de processos criativos diversificados para a realização dos espectáculos.

Com este novo projecto retomo a via de teatro musical iniciada em 2004 na criação e encenação do espectáculo *Boca* – que musicava cartas de amor de escritores como Pessoa, Kleist, Kafka e Apollinaire. O envolvimento neste novo projecto da dupla Sérgio Martins e Rui Lima bem como a participação acrescida de Pedro Cardoso (ex-músico dos Ornatos Violeta e dos Pluto, que actualmente integra o projecto Zelig) sublinha e afirma um caminho onde a encenação ganha uma articulação orgânica com a criação musical.

A proposta para a realização de *Still Frank* radica na ideia da música como motor para a criação de todos os elementos que erguem o espectáculo e na composição musical como via para que a teatralidade se manifeste. Segundo Nietzsche, a origem da tragédia enquanto nível superior metafísico, encontra no coro trágico a sua origem. O sátiro porta-voz da sabedoria tragico-dionisíaca opunha-se ao homem culto e tinha uma visão mais completa da existência – é o homem natural, que aceita a paixão e o sofrimento, é a ligação à Natureza, ao Uno Primordial. Era a natureza, ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura, o que o Grego via na imagem do sátiro...” (Nietzsche, 2004, p.77), acrescenta ainda que

[a]ssim vai nascendo esta figura, tão fantástica e a princípio tão estranha, do sátiro cheio de entusiasmo e ao mesmo tempo de sabedoria, mas que também significa oposição e contraste com o deus, porque é «caricatura bruta», imagem da natureza e dos seus institutos mais poderosos, sim, símbolo desta natureza e ao mesmo tempo arauto da sua sabedoria e da sua arte: músico, poeta dançarino, visionário numa só pessoa. (p. 84)

II - PARA A ENCENAÇÃO DE UM “TEATRO ANATÓMICO”

O teatro anatómico é uma sala destinada à dissecação de cadáveres, operação onde se expõe e estuda o interior do corpo humano, separando as partes do organismo morto para ser estudado. A partir desta ideia de dissecação, e de estudo através da exposição do interior do corpo, pretende-se uma encenação envolvente e inquietante, sobre o que deveria permanecer escondido, mas aparece, onde as tensões criadas brotem da essência do ser, enterrado no interior desse mesmo corpo.

Qualquer coisa em nós, no mais íntimo de nós – no nosso corpo, na nossa alma, no nosso ser – nos ameaça de dissolução e caos. Qualquer coisa de imprevisível e pavoroso, de certo modo pior que uma doença e do que a morte (pois é não forma, não-vida na vida), permanece escondido mas pronto a manifestar-se. A fronteira para além do qual se desintegra a nossa identidade humana está traçada dentro de nós, e não sabemos aonde. (Gil, 2006, p.125)

O teatro é uma arte de presenças e “[u]m monstro é sempre um excesso de presença. Que a anomalia seja um corpo redundante ou que faltem órgãos é necessariamente marcado pelo excesso” (Gil, 2006, p.75). As imagens dos monstros estão impregnadas de uma teatralidade inerente a uma dinâmica interna de desdobramento e exagero. Admitindo a «representação» como uma entidade que está por outra entidade, ou o modo de *estar por*, esta cria reconhecimentos através da criação de duplos. A relação entre o teatro e os monstros pode ser estabelecida pela metamorfose, a transfiguração dos corpos, a desorganização exposta, a criação de um duplo noutra diferente e não num outro duplicado. Assim como a teatralidade, “[o] monstro combina os elementos de que é formado de tal maneira que a sua imagem contém sempre mais substância que uma imagem vulgar” (Gil, 2006, p.75). A nível da etimologia, teatro deriva do grego *téatron*, que designaria o *lugar de onde se vê*; monstro deriva de *monstrare*, do verbo *mostrar*. No livro *Monstros*, o filósofo

José Gil esclarece que “Existe uma tendência muito difundida nos autores que trataram da etimologia da palavra «monstro» em associá-la com *monstrare* e de traduzir este verbo por «*mostrar*», até mesmo «*por indicar com o olhar*»” (2006, p.74). Nesta ordem de ideias, a relação que se poderá estabelecer entre *teatro* e *monstro* reside na criação de perspectivas sobre os acontecimentos e as imagens apresentadas. Através da manipulação dos elementos que compõem o espectáculo estabelecem-se as perspectivas, o “olhar”, e define-se aquilo que poderá designar-se por “linguagem” ou “estilo”, ou o modo como a mensagem é transmitida ao público. Segundo Fellini, “O estilo reúne a recordação ou a reminiscência, a ideologia, o sentimento, a nostalgia e o pressentimento no modo de nos exprimirmos.” (2008, p.36)

Aquele que frui focaliza a sua atenção não só na forma das mensagens mas também no modo como são transmitidas pelos canais, tal como numa execução orquestral não se goza apenas a melodia, (que enquanto melodia é independente do canal) mas também o modo como estão explorados os recursos dos instrumentos. (Eco, 1989, p. 38)

Através deste paralelismo entre modos de representação, o teatro torna-se um espaço propício à criação de monstros, tal como a monstruosidade se torna veículo de teatralidade. Deste modo, a monstruosidade é o ponto de partida para um teatro anatómico, um olhar sobre o interior do corpo, sobre as suas partes descarnadas. Ela promove o desenvolvimento de uma encenação da sensibilidade onde o plano de entendimento com o público seja determinado por emoções e pela criação de paralelismos. É essencial transmitir o dito escondido no não dito, num acto de inquérito ao subconsciente, através da utilização das tecnologias, de movimentos geradores de sentidos e formas que agem sobre a identidade e a percepção. A encenação é o motor para a criação de uma obra teatral artificial e

autónoma, onde a presença do actor é enquadrada pela poética da cena numa concepção global e total do espectáculo.

Proponho que regressemos, pelo teatro, a uma noção de conhecimento físico das imagens e dos meios de provocar transe, tal como a medicina chinesa, que em toda a sua extensão da anatomia humana, sabe em que pontos deve puncionar para regular as funções mais subtis. (Artaud, 2006, p.88)

A proposta para o espaço cénico de *Still Frank*, não visa a reprodução de uma arquitectura de «teatro anatómico» mas antes a concepção de uma cenografia a partir desse conceito - criando artificialmente a ilusão de um fosso que funciona como um corpo e que, simultaneamente, mostra e revela um espaço interior que habita dentro de um outro espaço. O cenário deverá resultar na construção de uma carcaça que seja o invólucro que envolve e absorve todo o equipamento utilizado pelos músicos na cena para a execução da obra (instrumentos musicais, aparelhos electrónicos, monitores, microfones). A estrutura arquitectónica da sala de anatomia é semelhante ao aparelho que amplifica e projecta o som. A forma de uma coluna de som ou altifalante lembra o desenho habitual, na projecção horizontal, de uma sala de um teatro anatómico. Ao centro um fosso, onde está exposto o corpo e, à volta, em escada, dispõe-se o público.

Pretendo uma cenografia que possibilite a duplicação e multiplicação de sentidos, através da divisão do espaço em diferentes planos de representação e da utilização e mistura de diferentes categorias de objectos cénicos¹: formas não figurativas; objectos reciclados; objectos concretos; elementos naturais. Quando falo do objecto cénico não o restrinjo somente ao adereço, mas entendo-o como tudo o

¹ No livro *A análise dos espectáculos*, Patrice Pavis classifica os objectos cénicos segundo o seu grau de objectividade e exemplifica algumas possíveis categorias. (2008, p.176).

que o que não é actor na cena e que se representa plasticamente (cenários, maquinaria de palco, instrumentos musicais, materiais, figurinos, acessórios).

A intenção é construir o espectáculo e a cena como se tratasse de um corpo artificial formado por várias partes ligadas por articulações. Essas partes deverão criar um organismo mutante, que a possibilidade de acrescentar ou retirar os seus membros permite, mantendo-se no entanto, um corpo *uno*, “isto deve-se àquele fenómeno específico do corpo: em cada um dos seus movimentos parciais, em cada uma das suas partes, está a presença do todo.” (Gil, 1980, p.36). As articulações ligam os diferentes membros que compõem o corpo e, simultaneamente, separam-nos pela rotação e pelo efeito de articulação que dota o corpo de movimento.

É minha intenção que o dispositivo cénico de *Still Frank* seja uma máquina viva, produtora de experiências sonoras, visuais e cénicas, que entremeia momentos de tensão e horror com momentos de canção melódica. Os objectos cénicos e todos os materiais utilizados serão também instrumentos produtores e emissores de som. Esta máquina-monstro, provocadora e virtuosa, é o veículo artificial criado para aceder a uma dimensão distorcida do real, como se de uma droga se tratasse. Esta máquina viva deverá ser composta por diferentes peças que são a causa/efeito de um determinado movimento, sendo a partir deste estado de dependência que se estabelece uma reflexão negra sobre a criação e sobre a relação entre o criador e a criatura.

O artista examina minuciosamente e cuidadosamente os sonhos, porque sabe descobrir nessas pinturas, a verdadeira interpretação da vida; com a ajuda de tais exemplos é que ele se vai exercitando a tomar contacto com a vida. Não somente, como poderá talvez parecer, imagens agradáveis e deliciosas o que o artista descobre dentro de si e estuda com absoluta nitidez: também o severo, o sombrio, o triste, o sinistro, os obstáculos súbitos, as contrariedades do acaso, as expectativas angustiantes, numa palavra, a Divina Comédia da vida, com o seu Inferno, tudo isso se desenvolve aos olhos seus. (Nietzsche, 2004, p.41)

O teatro está intrinsecamente ligado ao corpo, à presença, à manipulação da imagem através de um efeito de desdobramento. “O problema é que mostrar o espírito despido é impossível. Só se pode mostrar o invólucro do espírito, e isso é o corpo.” (Bentley, 1967, p.143). O que pretendo explorar em *Still Frank*, e que já tem vindo a ser aprofundado no trabalho de composição de actor do grupo de intérpretes do Teatro Bruto, é que através da presença do corpo do actor, se possa exhibir o seu interior, complexo e instável. Ao poder de transformação do actor e às metamorfoses operadas para a construção da personagem, designo de “efeito digimon”². Na exposição do intérprete e na dissecação sofrida para a composição da sua “partitura” e “subpartitura”³, como via para alcançar esse estado de presença e de transformação, procuro a relação metafórica com o conceito de «teatro anatómico» que procuro desenvolver.

² O Digital World (Mundo digital) é um mundo paralelo formado pela rede de dados informáticos do mundo real. Este foi o conceito que serviu de base para o surgimento dos digimons - a abreviatura de Digital Monster.

³ “Quanto à subpartitura, ela é essa sólida massa branca imersa sobre o que se apoia o ator para parecer e permanecer em cena, tudo aquilo sobre o que ele baseia a sua atuação. Trata-se do conjunto dos factores situacionais (situação de enunciação) e das competências técnicas e artísticas sobre as quais o ator/atriz se apoia quando realiza sua partitura” (Pavis, 2008, p.89)

III - A CRIAÇÃO DE UM DUPLO

A natureza do duplo⁴ quer-se espectacular, alternando e realizando a sua figuração espectral entre a vida e a morte, entre os sexos, entre si e o objectivo, entre o reconhecimento e a negação do real. O duplo é então uma instância geradora de inquietante estranheza. O “eu” concebe este duplo como algo estrangeiro ou estranho a si-mesmo mas, de facto, não sendo nada de novo ou desconhecido, ao ressurgir, assume-se como algo familiar e já há muito estruturado na sua mente. “No ego desenvolve-se lentamente uma instância específica que pode opor-se ao restante ego, que serve de auto-observação e autocrítica (...)” (Freud, 1994, p.223). O duplo pode também surgir como uma protecção contra a destruição do ego – uma duplicação como defesa do seu aniquilamento e consequentemente da sua morte.

No entanto, não são só os conteúdos impróprios, na perspectiva do ego, que podem ser incorporados no duplo, mas também todas as possibilidades não concretizáveis do destino, às quais a fantasia deseja manter-se agarrada, e todas as ambições do ego que não se realizaram em consequência de adversidades externas, bem como todas as decisões da vontade reprimidas, que produzem a ilusão do livre arbítrio. (Freud, 1994, p.224)

O «efeito de estranhamento», decorrente da transformação do comum em incomum, ligado às questões de alteridade, duplicação e valorização do diverso, poderá estar relacionado com a presença de espelhos, com a intenção de questionar os limites da identidade, as fronteiras entre o “eu” e o “outro”, o real e o representado, o material e o imaterial. Assim, conclui-se que a monstruosidade e a teatralidade também poderão produzir o efeito de algo ameaçadoramente estranho

⁴ No Dicionário do Teatro, Patrice Pavis define o duplo como “um tema literário e filosófico infinitamente variado. O teatro recorre amplamente a ele, pois, devido à sua natureza da arte da representação, ele mostra o ator e a sua personagem, o mundo representado e suas representações, os signos concomitantemente referenciais(...). Entre a identidade e a alteridade, por isso irrealizável, a personagem, como o teatro, está eternamente em busca do seu duplo.”

“quando são diluídas as fronteiras entre a fantasia e a realidade; quando diante de nós se apresenta como real aquilo que até então fora considerado fantástico; quando um símbolo assume por completo a função de significado do que é simbolizado e assim por diante”. (Freud, 1994,p.230)

O efeito de *unheimlich*, conceito desenvolvido por Freud no ensaio *O Sentimento de Algo Ameaçadoramente Estranho*⁵, provoca uma sensação difusa de medo e de horror, quando algo que é familiar e se encontra escondido e dissimulado, se revela - um duplo sentido de ideias que, não sendo contraditórias entre si, se encontram distantes uma da outra, “o sentimento de algo ameaçadoramente estranho incluir-se-á na esfera daquilo que é assustador e remonta ao que é há muito conhecido, familiar” (Freud, 1994, p.210).

Doppganger é o termo alemão para sócia ou duplo de uma personagem, uma espécie de alma gémea ou fantasma que persegue um indivíduo, confundindo-se com a sua própria personalidade. A literatura de terror faz uso desta personagem, de forte impacto psicológico, como ser que vive para atormentar ou vencer os nossos medos e terrores. *O Duplo* (1846) de Dostoievsky; *O Estranho Caso de Dr. Henry Jekyll e Mr.Hyde* (1886), de Robert Louis Steveson; *O Homem Duplicado* (2002), de José Saramago; *O Estudante de Praga* (Alemanhã, 1913), filme dirigido por Stellan Rye, que inspirou o estudo do psicanalista alemão Otto Rank (1914) sobre o conceito “*Doppelganger*”; o filme *Persona*, de Ingmar Bergman; a realidade fragmentada, fracturada e duplicada dos personagens de David Lynch, são alguns dos exemplos onde podemos encontrar estes fenómenos de estranhamento, e horror através da presença do duplo.

⁵ “Das Unheimliche” (1919), é o título original deste ensaio de Sigmund Freud. “O Homem da Areia”, é a obra de E.T.A Hoffman analisada neste ensaio, como o lugar onde a inquietante estranheza se faz revelar.

IV - CONCLUSÃO: RELATÓRIO E REFLEXÃO SOBRE A ENCENAÇÃO DO ESPECTÁCULO *STILL FRANK*

4.1. A leitura da obra *Frankenstein ou o Moderno Prometeu* de Mary Shelley (1818)

Antes de se iniciar o processo de ensaios e o laboratório de composição musical, solicitei a toda a equipa artística que procedesse à leitura de *Frankenstein, o Moderno Prometeu* de Mary Shelley para que todos tomassem conhecimento do romance. Sugeri que fossem destacados acontecimentos, imagens e questões suscitadas pela obra.

Interessava-me que fosse o autor a definir os capítulos do libreto de *Still Frank*, mas como o trabalho de composição da música se iniciou antes da escrita dos textos teatrais, lancei como ponto de partida para o laboratório de composição musical alguns temas que eu desejava abordar sobre a «criação» e que identifiquei e relacionei aquando da leitura da obra *Frankenstein, o Moderno Prometeu* de Mary Shelley. Estas temáticas poderiam constituir o ponto de partida para a nomeação de alguns dos capítulos do libreto de *Still Frank* ou serem exploradas ao longo de todo o concerto. Desejava abordar questões relacionadas com a origem, a identidade, o duplo, a viagem, a obsessão, a revolta, o sofrimento, a morte e a libertação.

O romance de Mary Shelley (1818) é narrado segundo a estratégia de cartas «escritas» pelo Capitão Robert Walton para a sua irmã, enquanto está ao comando de uma expedição ao Pólo Norte. O navio em que viaja é cercado pelo gelo, impossibilitando a continuação da viagem. Nesse período, os marinheiros avistam uma criatura gigantesca rumando para o norte. Na manhã seguinte, Robert e os seus companheiros resgatam um homem, à beira da morte, que flutuava em cima de uma placa de gelo.

Depois de alguns dias de repouso no navio, esse homem, cujo nome era Victor Frankenstein⁶, relata a Robert a sua história trágica de infortúnios. Após dois anos de estudo, resolvera estudar Fisiologia e descobre como animar matéria sem vida. Constrói com partes de cadáveres uma criatura viva, figura horrenda, disforme e de estatura gigante. Quando a criatura abre os olhos e respira, Victor percebe que deu vida a um ser que lhe causa terror e repulsa: “Tinha trabalhado duramente durante quase dois anos com o único objectivo de dar vida a um corpo inanimado. Tinha-me privado de repouso e de cuidados. Desejara-o com um ardor sem limites mas, agora que tinha terminado, a beleza do sonho desvaneceu-se. O coração encheu-se-me de desgosto e de um indizível horror.” (Shelley, 1970, p.42)

A minha proposta era iniciar o espectáculo precisamente no momento da *origem* ou do princípio da criação e do nascimento da criatura⁷: “É com muita dificuldade que recordo a altura em que me apercebi da minha existência. Todos os acontecimentos desse período me parecem confusos, vagos.” (Shelley, 1970, p.84). Era-me interessante o questionamento dos limites da *identidade* desta obra inspirada no nascimento de um ser sem espécie, sem nome, sem infância, indivíduo radical, um desafio fantástico e simbólico, uma provocação social.

Olhava à minha volta, não via nem ouvia falar de nenhum ser que se me assemelhasse. Seria eu então um monstro, um objecto de horror que todos os homens evitavam?

Ai de mim! Onde paravam os meus amigos, a minha família? Não tivera um pai que me cuidasse da infância, uma mãe para cobrir-me de sorrisos e carícias; Quem era eu?” (Shelley, p.100)

Victor Frankenstein rompe a barreira entre a vida e a morte. Como consequência, não é punido por um deus mas pela sua própria criatura, um ser vivo.

⁶ *Victor* em inglês significa vencedor, e *Frankenstein*, pessoa perdida por causa das suas próprias obras. In dicionário Inglês-Português, Porto Editora.

⁷ Designo por criatura o próprio espectáculo *Still Frank*.

O monstro de Frankenstein, na sua aparência de horror, é o espelho da alma do seu criador, a imagem do seu fracasso. Em *Still Frank*, o *duplo* estaria patente nas relações que se estabeleceriam no acto do processo de criação, e na edificação de um personagem que é simultaneamente criador e criatura. A personagem “Frank” e o conflito dramático deverão revelar-se na encenação global do espectáculo e não através da representação de personagens pelos intérpretes. O destino de Victor Frankenstein de Mary Shelley é a dor, a privação e a solidão, o mesmo a que condena a sua monstruosa criatura. A *viagem* estaria presente no espectáculo como espaço de sonho, de fuga, de solidão e de isolamento. “Eu andava entusiasmado com o aspecto da natureza; o passado apagava-se da memória, o presente era sereno, e o futuro aclarado pelos raios da esperança e pela expectativa da felicidade” (Shelley, 1972, p.95)

A *obsessão* coincidiria com o momento em que a criatura cede às suas angústias, perseguindo uma ideia, paixão doentia, dependência, inerente ao ofício da criação.

Faço um filme como se tivesse uma doença, sofrendo continuamente vagas de suores quentes e frios, oscilando constantemente entre o êxtase e a angústia, a lucidez e a confusão. Tudo se consuma numa espécie de febre. Uma vez terminado o filme, iludo-me pensando que estou curado. (Fellini, 2003, p.103)

Enquanto está escondido no anexo da casa da família exilada De Lacey, o monstro passa por uma longa aprendizagem solitária, afectiva e sentimental que, por comparação ao que observa, o torna ainda mais consciente da sua condição monstruosa. E quando se revela à família com o intuito de ser acolhido por ela, é rejeitado e percebe que não tem lugar no mundo dos homens, nem na sociedade, que o maltrata e despreza. A *revolta* e a vingança são o que lhe resta diante de tanta

injustiça, *sofrimento* e incompreensão, devolvendo aos homens e ao seu criador, Frankenstein, aquilo que deles recebera: ódio, dor e repulsa.

Mas quando descobri que ele, o responsável pela minha vida e pelos meus tormentos, ousava ter esperanças de felicidade, a inveja e a indignação encheram-me o coração de um desejo insaciável de vingança. Sabia que ia sofrer, mas era escravo e não senhor dos meus impulsos. (Shelley, p.179)

Tal como a criatura criada por Frankenstein que, no final do romance decide partir e imolar-se numa fogueira, o final do espectáculo seria a *morte* como única consolação que resta, e como *libertação* dos sofrimentos e das angústias terrenas.

4.2. A escolha da equipa artística

Os elementos que constituíram a equipa artística de *Still Frank* foram sendo escolhidos e convidados a participar no projecto, conforme este foi sendo definido e determinado. A única excepção foi a dupla de músicos Rui Lima e Sérgio Martins, com quem mantenho uma relação de colaboração artística em todos os espectáculos que encenei desde *Nenhures* (2008). A sua colaboração em cada um dos projectos realizados foi sempre distinta, cumprindo diferentes objectivos para cada espectáculo, e desenvolvendo processos de criação apropriados ao formato e às necessidades de cada uma das criações. Esses processos resultaram em diferentes execuções na performance e no trabalho de relação e ligação da cena com a música. O percurso profissional destes dois músicos é na área da criação de projectos musicais e na criação de música original para projectos nas áreas do teatro, da dança, da performance e do cinema. Participaram, também, enquanto intérpretes em alguns espectáculos que dirigi executando a música ao vivo. O músico Rui Lima articula diversas valências, músico compositor, cantor e actor, o que possibilita uma exploração nos espectáculos de uma linguagem próxima da do

teatro musical. O trabalho de composição musical da dupla Sérgio Martins e Rui Lima está intimamente ligado às premissas e necessidades da cena teatral, da representação e da dramaturgia.

Era necessário convidar outros criadores para se juntarem ao *ensemble*. Pedro Cardoso, conhecido pelo nome artístico de Peixe, foi a proposta para completar o núcleo de compositores e músicos. O músico Peixe já tinha colaborado em anteriores projectos musicais com o Sérgio Martins e o Rui Lima mas não tinha experiência em projectos de teatro. O seu trabalho processa-se maioritariamente na área da música como guitarrista e compositor de projectos orquestrais. Actualmente dirige a Orquestra de Guitarras e Baixos Eléctricos. A sua experiência na composição de canções, na direcção de grupos de músicos e instrumentistas e o seu virtuosismo como guitarrista, amplificou as possibilidades no trabalho de direcção e composição e interpretação musical de *Still Frank*.

A decisão de incluir um actor no elenco do concerto foi tomada posteriormente à escolha dos três músicos e surgiu como uma necessidade dramática da encenação. A escolha de Pedro Mendonça não foi determinada pelas suas capacidades de intérprete musical, mas pela sua vasta experiência como actor e criador, e pela sua cumplicidade artística com o Teatro Bruto. Interessava-me para este projecto um actor que rapidamente se adaptasse às exigências e à imprevisibilidade que estavam na essência da proposta para o processo de encenação e criação deste espectáculo.

A escolha do autor Daniel Jonas para a escrita dos textos originais para o libreto do concerto encenado, foi decidida quando as ideias temáticas, formais e estéticas se tornaram mais evidentes e consistentes. Os três músicos compositores,

o actor, o autor, e eu, que assumi a direcção, a encenação, a cenografia e os figurinos, compusemos o grupo nuclear da equipa artística.

Os restantes elementos vieram completar a equipa num momento posterior. O violinista Samuel Coelho foi convidado para intérprete e instrumentista do concerto após a primeira fase do processo que consistiu num laboratório de composição. Este músico tem experiência e formação como membro de orquestra, já integrou a Orquestra Metropolitana de Lisboa, realiza vários trabalhos de carácter experimental e toca na Orquestra de Guitarra e de Baixos Eléctricos. José Nuno Lima foi convidado para este projecto pela sua experiência na área do desenho de luz, e também pelo seu conhecimento do equipamento tecnológico adequado à dimensão plástica pretendida para o concerto. Escolhi Pedro Azevedo, com quem já tinha colaborado no filme *Alter-Ego*, realizado por José Wallenstein, para a realização de vídeo. Pedro Lima, responsável pelo desenho de som de *Still Frank*, é técnico de som do Centro Cultural Vila Flor e conta com uma vasta experiência na área de técnico de som em concertos. Daí a razão da minha escolha.

4.3. A escrita do texto no processo de encenação

O texto teatral de *Still Frank* é um conjunto de poemas originais, escritos especificamente pelo poeta e dramaturgo Daniel Jonas, para a criação e encenação deste espectáculo. O Teatro Bruto já tinha colaborado com o escritor em anteriores espectáculos da companhia: *Nenhures* apresentado em 2008, no Teatro Carlos Alberto e *Reféns*, apresentado no espaço da companhia, na Fábrica Social, ambos encenados por mim. Nestas duas experiências, a proposta foi a escrita de um texto dramático original, a partir das temáticas abordadas no momento pela companhia. *Nenhures* e *Reféns* foram textos escritos antes do início do processo de ensaios. O

dramaturgo definiu previamente o título da peça, determinou a acção e os actantes, propôs as estruturas do espaço, do tempo e do ritmo e a articulação e o estabelecimento da fábula.

Em *Still Frank*, a proposta feita a Daniel Jonas foi que escrevesse um conjunto de poemas que servisse um libreto para o concerto encenado. Esses textos originais deveriam ser agrupados em capítulos que constituíssem os membros do monstro. O primeiro título que sugeri para o concerto foi “Frank”, e tinha como objectivo principal uma personificação⁸ do espectáculo. “Still Frank” foi a proposta do autor para o título do libreto e do espectáculo, abrindo novos sentidos para o texto teatral e para a encenação.

No primeiro momento processo de trabalho⁹, os músicos iniciaram as sessões de composição musical, antes do início da escrita do texto, dos ensaios cénicos e da definição dos capítulos de *Still Frank*. Promovi sessões com o autor, onde os músicos interpretaram e exploraram alguns temas e apresentaram o material sonoro, ainda de índole instrumental e experimentalista. Os primeiros textos escritos por Daniel Jonas foram suscitados pelas sonoridades e temas criados, e surgiram nesta primeira fase do processo de *Still Frank*, que se caracterizou por um estado de espontaneidade e receptividade.

Diria que é necessário sermos receptivos, abertos, sensíveis à coisa que procura nascer, mas que é ainda amorfa, um magma, ainda confusa, indefinida. O criador está ali para a materializar, para a ajudar a definir-se, para sugerir uma certa palavra ou uma dimensão particular. Qualquer artista, que seja chamado a pintar um quadro, a compor uma ópera, a escrever um romance ou a dirigir um filme, deve manter uma certa disponibilidade a que chamarei de receptividade. (Fellini, 2003, p.65)

⁸“ Maioria das vezes o título leva o nome próprio do herói central”(Pavis, 2005, p.411). Em *Still Frank*, a representação incide sobre um anti-herói da modernidade. Na designação “ainda Frank”, está patente uma ideia de persistência, continuidade, e de repetição.

⁹ A calendarização do processo pode ser consultada no anexo 1. Este primeiro momento de criação refere-se ao laboratório de composição.

Os primeiros temas e textos que foram produzidos ainda não respeitavam um alinhamento, nem integravam um guião pré-estabelecido. Era material rudimentar resultante dos conceitos e pressupostos teóricos e conceptuais estabelecidos por mim para o Trabalho de Projecto.

A minha intenção era que o processo de escrita dos textos, da composição musical, e da encenação, se misturassem intencionalmente com os conceitos, as temáticas, e a configuração do objecto artístico que pretendia criar.

Isto não significa que o meu trabalho seja um objecto unificado que vai ser contaminado pela carga vírica dos outros *media*. Ele é, pelo contrário, e desde a nascença, uma manta de retalhos estilística, mal aparentada, descosida. Os textos são heteróclitos, adensando um desejo de base deste projecto que tinha no recontro das expressões artísticas o seu próprio fundamento, como se o monstro de Frankenstein surgisse precisamente dessa marquesa criativa onde os eléctrodos da palavra, da música, da luz, da encenação, do figurino se inflamam para dar vida a uma criatura nascida da ambição de Prometeu. (Jonas, 2010, p.4)

No início do segundo momento do processo de trabalho¹⁰, organizei uma sessão para a leitura da primeira versão do libreto que serviu de base para a composição musical, para o trabalho de dramaturgia e de encenação. Os poemas que constituíam o libreto do espectáculo foram escritos no intervalo de tempo entre o laboratório de composição e o início dos ensaios. Nessa primeira sessão de leitura, estavam presentes os músicos e intérpretes, o actor Pedro Mendonça, a produtora do Teatro Bruto e o autor. No índice desta versão do libreto, o autor indicava os poemas que pertenciam a cada um dos capítulos de *Still Frank*. Existia uma ordem dos poemas apresentada no índice do libreto, mas os textos não foram escritos por essa ordem, pois existiam poemas que embora estivessem indicados no índice, ainda não estavam escritos. Por outro lado, havia poemas que embora não

¹⁰ Este 2º momento refere-se ao processo de encenação (leituras e dramaturgia; ensaios cénicos e musicais; criação do guião; desenho do cenário, da luz e do som; realização do cenário e figurinos).

estivessem indicados no índice integravam o libreto, alguns desses textos seguiam uma ordem e estavam inseridos nos capítulos, e outros não estavam sujeitos a nenhum deles e não seguiam qualquer ordem.

Quis, assim, que o meu texto fosse um torso que deveria ser conjugado com outros materiais plásticos, articulando no seu todo um animal à uma possante e fragilizado, segregando uma espécie de saliva colectiva da manta de retalhos comum. Edifiquei a minha própria criatura frankeinsteiniana a partir da expectativa de que esta conhecesse outras e juntas erigissem um todo maior, ainda que notavelmente desmembrado e de juntas truncadas. O todo deveria, afinal, ser uma aberração inoperante, uma imposição enciumada das suas partes. (Jonas, 2010, p.4)

A “criatura frankeinsteiniana”, edificada por Daniel Jonas, solidificou o que até então o grupo perseguia e suspeitava: concretizou forma e conteúdo, anunciou novos sentidos, e sugeriu sonoridades e ritmos. Nos poemas estavam expressas diversas ideias referentes ao próprio acto de criação e à relação com o objecto artístico. O texto teatral não surgiu como um componente estranho ou estrangeiro ao grupo de criação, mas sim conhecido e familiar, na sequência do processo seguido neste projecto, que concretizou um momento de diálogo, discussão e experimentação anterior à escrita do texto.

Nas primeiras sessões de ensaios cénicos, o grupo (encenadora, músicos e actor) procedeu à leitura dos textos na versão do libreto que o dramaturgo tinha facultado. Era urgente uma familiarização com aquele “torso” de poemas desalinhados, a “manta de retalhos estilística, mal aparentada, descosida”, que constituía a primeira proposta de textos para o concerto. Após sucessivas leituras com o grupo e interpretação de cada um dos poemas, fiz uma pré-selecção dos que seriam utilizados no espectáculo, subtraindo ao libreto alguns dos textos. Depois desta selecção, integrei os poemas que não estavam sujeitos a nenhum dos capítulos do libreto, reorganizei a ordem dos textos dentro de cada capítulo, e criei

um novo índice com o novo alinhamento dos poemas. Lemos diversas vezes os poemas seleccionados que integravam o libreto pela ordem agora estabelecida, e procedemos à divisão destes em duas categorias: texto reservado a tema musical ou canção e texto destinado à representação teatral. Esta categorização foi feita de forma objectiva e linear, porque foi encarada como uma necessidade inerente ao processo de trabalho de composição e encenação. Não pretendia uma formalização da divisão em canção versus texto teatral no objecto cénico a criar. Estávamos ainda em fase do “estudo do texto posto em cena”¹¹, que englobou o trabalho de análise dramática, a leitura feita pelos intérpretes e a encenadora, a experimentação e tentativa de vocalização, e activação e rejeição de pistas de leituras possíveis.

Na segunda semana de ensaios, cada um dos músicos escolheu um poema e preparou uma apresentação individual com uma proposta musical e cénica. O objectivo era que a proposta desenvolvida por cada um dos músicos fosse suscitada pelos sentidos encontrados no poema escolhido e deveria conter teatralidade, através da exploração do trabalho de presença, da interpretação vocal do texto e da utilização e selecção de instrumentos, exploração e manipulação dos sons. O objectivo deste exercício foi avançar para diferentes possibilidades na exploração dos temas musicais, sem seguir a ordem cronológica do libreto do espectáculo, experimentar diferentes zonas da obra e, simultaneamente, conhecer características criativas e interpretativas de cada um dos músicos. Paralelamente, trabalhei com o actor Pedro Mendonça uma proposta cénica para os primeiros três poemas do libreto de *Still Frank*, pertencentes ao capítulo “Criação”. No levantamento da cena e na sua apresentação, participei também como manipuladora de objectos cénicos

¹¹ Na *Análise dos espectáculos* (2008), Patrice Pavis define o estudo do texto posto em cena como aquele que “se dedica à génese da encenação” e “à fase antes do ajuste da actuação” enquanto o texto *impostado* “descreve a maneira como o texto é pronunciado, enunciado, impostado em cena: texto produzido, lançado e emitido com todos os sentidos (...). O texto *impostado* já está integrado numa encenação, já foi posto em cena (...).” (p.186)

inspirados pelo universo do texto, com os quais explorei imagens e sons. Pretendi com este trabalho desenvolvido com os músicos e com o actor, dar início ao processo de enunciação e representação do texto.

Assim que um texto é enunciado na cena, não importa sobre que forma ele é tratado, plástica, musical e gestualmente: ele abandonou a abstracção e a potencialidade da escrita para ser atirado pela representação (Pavis, 2008, p. 201)

Decidi com a apresentação destas propostas que a criação cénica deveria ser realizada a partir da composição musical, e que a composição musical deveria ser desenvolvida a partir da criação da cena teatral. Eu estaria tão dependente dos músicos e da composição dos temas, como os músicos estariam dependentes das minhas propostas de encenação e do levantamento cénico para cada um dos capítulos de *Still Frank*. O método que levaria à criação, realização e montagem de *Still Frank*, foi sendo experimentado e estabelecido durante o próprio processo. O resultado das experiências que eu propunha, determinava o exercício seguinte e conseqüentemente a orientação que deveria tomar para avançar na construção do espectáculo. Foi um processo de estudo sobre os métodos de encenação e criação de um espectáculo musical original, com os moldes formais e conceptuais que eu pretendia para a composição desta “instalação” cénica, teatral, operática e performativa.

Retomando o tema do Monstro, criatura e objecto, *Still Frank* (enstein) reflecte sobre a construção desenhada por uma criadora (e seus cúmplices) que permeia diversas valências: cenografia, figurinos, encenação – os elementos somados para a definição monstruosa do objecto cénico, a partir do laboratório engenhoso das palavras, da música. (Carinhas, 2010, p.3)

O guião do libreto ficou estabelecido depois de um encontro com Daniel Jonas, onde lhe apresentei as novas propostas do alinhamento cénico e as questões

dramatúrgicas que levaram às minhas escolhas. Discutimos e reafirmámos algumas questões sobre os textos seleccionados e a sua ordem no libreto. Só numa fase mais avançada do processo de ensaios e montagem do concerto, depois ter assistido aos primeiros ensaios corridos, o autor escreveu os poemas que faltavam, e corrigiu e completou os já existentes. Pontualmente, os músicos e eu, retirámos alguns versos dos poemas para facilitar o trabalho de encaixe na estrutura melódica das canções e, por opções dramatúrgicas.

A escrita e reescrita dos textos finalizou-se durante o processo de ensaios, em momentos precisos e determinados pelo processo da criação cénica e musical¹². Terminou pouco tempo antes da estreia com a inserção cirúrgica das últimas correcções que o autor realizou no libreto final de *Still Frank*. Os poemas que constituíram o libreto cénico foram editados integralmente no programa do espectáculo, inseridos nos devidos capítulos do libreto e pela ordem do guião cénico. Daniel Jonas escreveu um texto suplementar de apoio intitulado “Adam raised a Caim”, sobre os textos e a encenação de *Still Frank*, com o objectivo de integrar o material editado no programa do espectáculo.

¹² Os primeiros poemas foram escritos no momento do laboratório de composição. A definição e divisão dos capítulos e a escrita dos textos que compunham a primeira versão do libreto, foram escritos no período de tempo entre o laboratório de composição e o início dos ensaios cénicos. Na residência artística realizada no Convento de San Payo, o autor completou alguns poemas que tinham sido seleccionados para o libreto cénico. No final da fase de ensaios, o autor escreveu os últimos dois poemas que faltavam no libreto cénico e corrigiu alguns textos.

4.4. Dramaturgia: Selecção dos textos utilizados; alinhamento do libreto, das cenas e dos temas musicais

O espectáculo inicia-se com o movimento e o som do pedalar de uma velha máquina de costura de ferro e madeira, num momento de solidão e inquietação. Uma figura trabalha incessantemente esse som e movimento, com o qual intercala e mistura a palavra dita - o texto surge como algo que se inflama e nasce por si mesmo. “Cuidado com o que crias”, antecede o momento da criação, em que o criador é assaltado por um presságio de que algo perigoso vai acontecer, e que é simultaneamente uma inevitabilidade.

“Cuidado com o que crias / Pode ser que o temas / Cuidado com o que querias / Pode ser que o negues”. A minha opção para iniciar o concerto com este poema deve-se à sonoridade e ritmo que está subjacente à estrutura do mesmo, à sua cadência, e ao jogo de duplicidade e contrariedade de sentidos. “Cuidado com o que crias / Pode ser que o temas / O frio chama o fogo / Um fogo indomável / Um pesadelo deflagrando / Nos teus sonhos”. Neste primeiro momento do espectáculo os músicos estão invisíveis, no interior das estruturas do cenário cobertas com papel branco, e realizam sons que foram trabalhados para o texto interpretado pelo actor, limitado por uma luz que ilumina lateralmente um estreito espaço habitado por uma máquina de costura, à esquerda de cena, junto ao proscénio.

A minha intenção é iniciar o capítulo “I. Criação” com um acto solitário e obstinado de trabalho, através da repetição do movimento do pedal da máquina de costura, que lembra o som de uma locomotiva, construções da revolução industrial rumo a um futuro tecnológico. Nesta revolução rouba-se o fogo divino e cria-se a matéria primordial. “A velha e inútil escultura funcional de ferro e madeira ganha

vida, tanta vida que o som parece o som de uma locomotiva a vapor correndo dentro do horário previsto, rumo a um inferno” (Lopes, 2010, p.6). Algo está prestes a nascer, a ganhar forma, um corpo antropomórfico “Forja, forjado ser / Berbequim, língua de ferro”, e é durante o segundo poema do libreto cénico, “Prometeu”, que as sombras dos músicos são retro projectadas no papel branco que cobre as estruturas e vêem-se as silhuetas dos executantes desta máquina cénica musical. Segundo Eugénia Vasques,

[a] poética simbolista centra-se na noção de poesia como uma evocação de uma realidade escondida (...) Os actores, cujas materialidade e exterioridade fariam perder a substância dos grandes poemas, devem ser substituídos por sombra, reflexos, esculturas, marionetas. Ou então, os actores devem espiritualizar-se e deixar o seu corpo tornar-se musical (Appia).” (2003, p.116-117)

“Esta é a matéria / Dos sonhos / Trama, trama, / Reciclando tecidos / Still / Quedo / Jazente, já gente / Pastando o pó prostrado / Se ergue a grande besta”. Adivinha-se um enredo que surge deste “sonho”, como uma “trama”, em que um conjunto de fios de seda grosseira se mistura com outros de melhor qualidade. Este corpo recriado do mito de Frankenstein vai ganhando forma e voz, “Nenhuma ideia precisa me ocupava o espírito; tudo era confuso. Conhecia a luz, a fome, a sede e a obscuridade; sons múltiplos ressoavam nos meus ouvidos (...)” (Shelley, 1972, p. 85).

A sequência da máquina de costura desenvolve-se num crescendo, pela acumulação de sons produzidos e emitidos pelos músicos e pela inquietação e angústia transmitida pelo actor. Os sons utilizados neste primeiro momento surgiram da improvisação e da proposta cénica feita no início do processo dos ensaios - a amplificação do som do pedal e da correia da máquina de costura, intercalado com o calcador, conjuntamente com o som amplificado de tesouras que cada músico usa

como um instrumento, o amarrotar do papel que lembra o som do fogo, e vários sons dilacerados (gravação de uma amálgama de vozes; o som metálico da guitarra eléctrica; um som abafado executado com as cordas do violino; um vinil).

No alinhamento da posição da máquina de costura, à boca de cena, coloquei uma das chapas de zinco que estão espalhadas pelo chão do palco, onde o actor cai e uma luz fria e picada incide sobre ele e sobre a superfície espelhada da chapa de metal, criando um efeito de saturação da luz, “Faísca ardente / Metal fundido, braço soldado / altas temperaturas”. Esta sequência finda quando se atinge o auge do volume, e do efeito de dilaceração e distorção sonora, terminando com uma pancada na chapa de metal que está pendurada numa das estruturas do cenário e que ecoa em toda a sala. Sucede-se uma zona de acalmia em que o homem prostrado no chão lamenta ironicamente perante o seu criador a fatalidade da sua existência monstruosa, “Eis o monstro de barro! / O deus de barro! / O ídolo de pés de barro! / Homem. / Homem. / Homem / – Ó mãe!”.

Este primeiro momento do alinhamento do espectáculo composto por estes três poemas, funciona como uma introdução ao concerto, inspirado por uma linguagem que sublinha a fantasia e a expressão pura da subjectividade psicológica emocional.

O poema “Prometeu” foi dividido em duas partes e utilizado no guião cénico como dois textos em momentos distintos, no entanto, ligados pela recorrência do mesmo género sonoro e por uma semelhante espacialização na cena. A primeira parte do poema referente ao nascimento da criatura é pronunciada neste momento do capítulo “I. Criação” e a segunda, intitulada de “Am I stil Frank?”, foi transportada para o capítulo “IV. A criatura mata” e é o momento que antecede a revolta da “grande besta” e anuncia a divisão do criador e da criatura, em que a obra se torna

aparentemente e organicamente mais livre e independente - momento a partir do qual o caminho inevitável é o suicídio.

“A fria mão contempla o seu vazio” foi a proposta do autor para primeiro poema do libreto de *Still Frank*, inserido no primeiro capítulo “I. Criação”. No entanto, no alinhamento cénico decidi que este encerraria este capítulo, procedente de “Cuidado com o que crias”, “Prometeu” e “Pedi-te eu senhor que ao barro”, e deveria ser anunciado como um prólogo¹³, anterior à entrada do coro e da orquestra, na qual se enuncia o tema da peça. Em *Still Frank*, surge como um encadeamento, em que o actor Pedro Mendonça, personagem nómada e errante, sintoniza, através de um rádio, a palavra e a voz do dramaturgo Daniel Jonas, e encarando o público transporta-o, num simulacro de um carro de compras de supermercado. Neste momento o actor é o portador do texto enunciado pelo próprio autor, a voz e a palavra que antecedeu a encenação, agora integrada e presente no espectáculo. “Falou e houve / a luz foi mão e abriu / as sombras do que é lá na grande ideia. / Derrame de luz líquida no mundo. / A fria mão completa o seu vazio, / Sombra de si, inscreve-se, é seu espelho.”.

Este texto foi interpretado pelo autor e gravado numa sessão na sala de ensaios, e é emitido por um dos músicos em tempo real durante o espectáculo, através de um programa específico para ajustar aparelhos de rádio ao comprimento de onda de emissão. No final da gravação o actor rasga os papéis que cobrem as quatro estruturas e revela os músicos ocultados até ao momento. Quando todas as estruturas ficam completamente descobertas inicia-se o segundo capítulo, os

¹³ Patrice Pavis define o prologo como sendo a «Parte que antecede a peça propriamente dita(...). Trata-se de uma espécie de prefácio da peça, no qual só é correto falar ao público de algo que esteja fora da intriga e seja do interesse do poeta e da própria peça. (...) As pesquisas teatrais atuais apreciam-no de maneira especial, pois se presta ao jogo das apresentações que quebram a ilusão e a modalização das narrativas “encaixadas”» (2005, p.309). Segundo Aristóteles “Prologo é a parte completa da tragédia que antecede a entrada do coro(...)” (2008, p.59)

músicos tocam a primeira canção do espectáculo, “Numa lúgubre noite de Novembro / Nas têmeoras sonhando sanguessugas / Nasci, morto acordei, senti as rugas...”, interpretada pelo cantor e actor Rui Lima, e acompanhada instrumentalmente pelo *ensemble*.

No capítulo “II. O Génio do frio”, a criatura desperta e é abandonada, ficando órfã à nascença, “Nasci, morto acordei, senti as rugas... / Sentir? O que é? Sentira? Nem me lembro... / Meu pai um fogo, um lume líquido, ódio / Ao vazio, uma ordem, de acordar. / Marquesa que me mandas despertar / Porque fui eu subir do cavo pódio? / Ó mãe, quem és, se é que és alguém, que ventre / Me vomitou assim na lama a alma?”.

Era minha intenção que a criação das cenas fossem suscitadas pela interpretação do texto, pela música, e pelos conceitos propostos, assim como a partir do quotidiano que nos rodeia, da vida vivida, e da vida sonhada. Foi a caminho para um dos ensaios que eu observei um grupo de pessoas necessitadas e desamparadas que aguardam diariamente o encerramento do supermercado, para apressadamente recolherem do contentor do lixo, os restos que servem o seu sustento. O actor recolhe os papéis agora caídos no chão, amarrota-os e arruma-os no carrinho de compras. O seu percurso é gerido durante o tempo do tema musical, o som do papel interfere intencionalmente na música em determinados momentos instrumentais, o actor suspende o seu movimento nas partes cantadas, criando imagens “fotográficas” e construindo uma partitura entrecortada da sua acção, no entanto, conectada com a música que flui.

O cantor interpreta a canção sobre uma marquesa, tal como havia nascido a criatura de Frankenstein. A marquesa é um módulo do cenário que integra uma das estruturas, e que no final deste tema é empurrada pelo actor até à boca de cena. O

cantor dirige-se ao público e termina a canção nos versos “Multidão é meu nome... quem me acalma? / Por mim rasteja o sangue qual serpente.” Os últimos dois versos deste poema, “Da distração de uma ideia nasce / Um monstro...a deus aspira e homem faz-se.”, foram extraídos da canção, por serem demasiado redundantes e conclusivos.

O tema “Aquele que tiritar aquece” foi uma das primeiras propostas de canção que os músicos apresentaram, mesmo antes do início dos ensaios de cena. É um tema musical em que todos os intérpretes cantam em uníssono, e entremeiam momentos precisos de composição melódica com momentos de execução ruidosa. Percorrendo zonas de *noise*, através da emissão de sons distorcidos até ao limite do inaudível, que se poderá relacionar com características da música industrial. Este efeito de contraste e dualidade na composição deste tema provoca um efeito de estranhamento, transmitindo uma sensação de desespero gritante.

Os instrumentos utilizados para as duas partes que compõem este tema são: o violino, a guitarra eléctrica, o sintetizador, e vozes metálicas e distorcidas transformadas através de um aparelho electrónico, o *vocoder*. Este é um dos poemas mais curtos do libreto, mas que através da repetição se estende no tempo até ao limite que a cena permite, suportado pelo ritmo do encadeamento das cenas e dos temas musicais.

A descida inesperada de três varas de luzes da teia, no início deste tema musical, constitui um momento plástico e cénico, configurando uma dimensão poética. A máquina teatral que “porta necessariamente a marca da *materialidade* do teatro, de seu carácter construtor ou desconstrutor e da *artificialidade* da ilusão e das fantasias que ela induz.” (Pavis, 2005,p.232), é requisitada pela encenação adquirindo o valor de signo na ficção sugerida pela cena.

Os músicos estão dentro de cada um dos quatro paralelepípedos delimitados por arestas de metal que, pela proximidade existente entre elas e pela sua disposição no espaço da cena, formam em conjunto uma jaula disforme. O actor sobe a uma escada encostada a um dos lados integrando a máquina monstro. “Em *Still Frank*, e em putativa homenagem ao que se seguiu à revolução industrial, a representação física de um conjunto de músicos num espaço de comunicação e cumplicidade é impiedosamente estilhaçada: esta é uma banda atomizada, cada intérprete confinado ao seu próprio paralelepípedo e rodeado de diversas manifestações de tecnologia” (Lopes, 2010, p.6). Depois de tornadas visíveis, as estruturas do cenário consolidam uma arquitectura cortante e simultaneamente orgânica. O material utilizado na construção das estruturas é o metal, e a luz que incide no cenário é fria. No final do segundo capítulo, durante este tema surge uma luz vermelha projectada no ciclorama ao fundo do palco. Esta metamorfose do espaço através do contraste da cor da luz, combina o pulsar carnal e os membros de ferro desta criatura oriunda de uma atmosfera fumegante e industrial. “Sou de aço inolvidável / Açai-me o nome / Barras de ferro os braços / Sou entre grades”.

Na primeira versão do libreto desalinhado de Daniel Jonas, nos textos que não seguiam qualquer ordem e que não estavam sujeitos a nenhum capítulo, identifiquei e agrupei três poemas numa trilogia dedicada ao “Húmus”. Entendido como matéria negra, orgânica, misturada com partículas minerais de solo arável, proveniente de restos de animais e vegetais. Inseri a trilogia composta pelos poemas: “Vivo Morto”, “ O Grande Húmus” e “A Humanidade”, no capítulo sobre a viagem.

Durante o processo de encenação e composição dos temas, na residência artística realizada no Convento de San Payo, os músicos e eu, decidimos que era

necessário para melhorar o alinhamento musical do espectáculo, compor uma canção que se situaria entre o tema “Aquele que tirita aquece” do capítulo “II. O génio do frio” e o tema instrumental “Não tenho sítio a que possa chamar meu” do capítulo “III. Viagem”. Sugeri que fossem musicados textos da trilogia “Húmus”, e foi durante a residência, inspirados pelo espaço e ambiente que circundava o convento, que os músicos compuseram uma canção utilizando dois desses textos, que formam um único tema composto por duas partes. “Vivo morto” é no espectáculo o momento que antecede a partida para a viagem, em que se estabelece uma relação entre a vida e a morte, o monstro acabado de nascer e a humanidade, a natureza e a humanidade monstruosa. O autor afirma no texto escrito especificamente para o programa de *Still Frank*, que “Esta narrativa anómala em *Still Frank* serve a função de fazer falar um monstro. Entendido de um ponto de vista bastante antropomórfico, como se o monstro, na sua colagem de órgãos de cadáveres - aqui estilísticos - reunisse toda a humanidade.” (2010, p.4). A segunda parte do tema musical funciona como um extra que termina a canção com os versos, “À humanidade / Imune / Imune / À humanidade / Imune ao húmus? / Imune ao húmus? À humanidade / Imune / Imune / À humanidade.”

O autor escreveu diversos poemas em inglês para *Still Frank*: “O próprio idioma dos textos dá conta disso. A convocação, por exemplo, da língua inglesa é parte dessa deriva. Em todo o caso, o que fiz foi apanhar uns quantos desgarrados, juntá-los inopinadamente e lançá-los ao convívio com as outras formas.” (Jonas, 2010, p.4).

“Jonah’s Wreck” é o primeiro poema em língua inglesa a ser utilizado no espectáculo, e foi encenado como a partida para a viagem, onde os intérpretes são a tripulação que prepara o barco, ligam rádios emissores e deslocam-se no espaço

da cena, ocupando novas posições para a interpretação do próximo tema, também pertencente ao capítulo “III. Viagem”. Este poema serviu de suporte à improvisação individual, no início dos ensaios, do músico Sérgio Martins, que através de uma ligação interna de cabos de som a uma de mesa de mistura, produz e manipula um som ruidoso. O feedback conjuntamente com o efeito de luz e dinâmica da cena, protagoniza um ser humanóide e híbrido, que se situa entre o devir-animal, o devir-máquina, e o devir-tecnológico. Este ruído electrónico transformado pelo músico, assemelha-se ao som emitido por uma baleia, por cetáceos, por uma qualquer criatura bestial, ou por um apito de navio. Os versos são pronunciados por vozes robotizadas ou por «andróides»¹⁴. Para o escritor de literatura de ficção científica Philip K. Dick,

«andróide» não significa uma tentativa sincera de criar um ser humano em laboratório(...) É antes algo concebido para nos enganar de forma cruel, para nos fazer pensar que é um de nós. É feito em laboratório, mas para mim esse aspecto não é significativo; todo o universo é um vasto laboratório e dele vêm entidades enganadoras e cruéis (...)(2006, p. 77).

As vozes são distribuídas por um sistema de colunas de som que envolve o público. O som percorre o espaço da sala, cada uma das frases é amplificada por um único e diferente altifalante, dos vários que estão situados em pontos diferentes da plateia. Explora-se o conceito “viagem” no trabalho de espacialização do som pelo espaço que envolve a plateia e o público, “Ao abrir o caminho para todas as manipulações, o texto electrónico tende a abolir a distinção entre linguagem e música, arbitrariedade dos signos linguísticos e iconicidade dos signos visuais, mas também entre presença e ausência, ser humano e objecto.” (Pavis, 2008, p.207). O movimento dos projectores robóticos, posicionados nas extremidades laterais do

¹⁴ Segundo Eugénia Vasques em *O que é o Teatro*, “Maeterlink procura aplicar esta procura de um, chamemos-lhe ser intermédio, actor sem carne e osso que imagina como um «andróide» nos seus dramas sobretudo nas experiências dos «petits drames pour marionetes» de 1894”. (2003, p.86).

fundo da cena, projecta dois raios de luz que descem sobre o público, à semelhança de uma pista de aterragem.

Neste momento da viagem, são usadas três zonas distintas do espaço, sugerindo diferentes perspectivas, universos e lugares. Os músicos que tocam os instrumentos acústicos, relacionam-se com objectos e espaços que transportam memória, o guitarrista senta-se no banco de madeira da máquina de costura, junto à boca de cena, e o violinista sobe para as escadas de madeira apoiada numa das estruturas, criando outro plano de cena em altura. Os músicos que usam os aparelhos electrónicos continuam confinados ao seu paralelepípedo, dentro da estrutura. O actor ocupa pela primeira vez outro plano de representação junto ao ecrã de projecção. No momento em que o texto electrónico é emitido, o actor Pedro Mendonça já se encontra nos praticáveis ao fundo da cena, onde a sua presença é destacada pelo recorte da sua silhueta em frente do ecrã de luz, no único espaço de cena desabitado de objectos.

Nesta espécie de convés, o actor puxa cordas e iça cinco baldes pretos, que estão até então imperceptíveis no palco. A emissão dos últimos versos do poema “everytime I’m on board I sink / everytime they ship me off I drop my ink / the wreckage is about to begin / come on everybody come on in / come on everybody come on in” coincide com o final desta acção em que o actor carrega os baldes e os pousa no andar superior. Os baldes estão dispostos em linha, cada um tem uma letra marcada, e formam a palavra abstracta “L, L, I, T, S”. O actor pega no primeiro balde para despejar a terra que tem dentro, na outra extremidade do convés, exactamente no momento em que se toca o primeiro acorde da guitarra do tema instrumental “Não tenho sítio a que possa chamar meu”. Esta sequência de movimentação do actor, é gerida nos tempos da música, e foi metodicamente

encaixada e repetidamente ensaiada, para a sequência destes dois temas musicais. Este conjunto de acções é realizado de forma contínua, sem paragens, com movimentos precisos e determinados. O actor retira um balde de cada vez, da posição em que se encontra na linha de baldes, despeja a terra num monte e recoloca-o noutra posição dessa mesma linha. De forma ordenada inverte a posição dos baldes na linha, e escreve a palavra “Still”. Num desejo de florescimento e de descendência o personagem nómada borrija com água, todos os objectos organizados por ele, o monte de terra sepulcral e os cinco baldes “Still”, que agora constituem um novo espaço da instalação cénica.

No índice da proposta de libreto de Daniel Jonas, estava indicado o título de três poemas “Respighi e respigadores”, “Estranhos Líquidos”, e “Adágio”, pertencentes ao capítulo “III. Viagem”. No alinhamento dos textos escritos para o libreto existia apenas um único poema neste capítulo, “Não tenho sítio a que possa chamar meu”. Os outros três poemas, cujos títulos estavam indicados no índice, apresentado pelo autor, nunca foram escritos. A partir do poema “Não tenho sítio a que possa chamar meu”, os músicos compuseram um tema instrumental em que a melodia central é interpretada pelo músico Peixe, na sua guitarra acústica, e acompanhada por um violino acústico, um sintetizador, e um vocoder.

O poema é dito pelo actor após o tema instrumental acabar, sobre um tapete sonoro que se instala no final do tema anterior, o único que era emitido fora de cena, pelo técnico e operador de som do concerto. Este poema foi dividido para a cena em dois momentos: primeiro o actor interpreta o texto com despojamento e de forma pausada, “Não tenho sítio a que possa chamar meu. / Porque o meu sítio eu o sitio / e o conquisto depondo-lhe o despojo de mim. / Achá-lo é pois perdê-lo, porque logo chego comigo / e comigo – no sítio que sou – o deixo / que o chegar comigo é já

deixá-lo, / sítio que já não é mais... / Movimento tolo e errático, monção patética, / bicho obscuro, nexos nenhuns de se procurar / o que encontrado é em mim perdido. / Que sou? Que faço aqui? Que fiz ali? Que fui? / De que fujo senão de mim, que nunca se escapa?"; no segundo momento, num acto de revolta e de transformação, o actor salta inesperadamente para o andar inferior e, com uma baqueta, bate de forma precisa na chapa pendurada, no final de cada frase. O texto é dito de forma neutra e ritmada, a agressividade e intensidade é produzida pelo som estridente da chapa, (amplificado e tratado em tempo real por um dos músicos), e pelos flashes de luz das lâmpadas fluorescentes. "Assíduo a uma falta. / Brio de não lhe faltar pontualmente à hora marcada, / pêndulo indeciso que de mim depende. / Aqui espero, percutindo meus dedos na membrana da minha pele. / Percutirei até que a mão me doa, até que a mão me seja já martelo e a pele uma bigorna, até que o martelo seja baqueta e a pele címbalo, / até que o estrépito seja música, música que ressoa."

"Am I still Frank?" é a parte que foi amputada do poema "Prometeu", e que compõe o seu segundo movimento musical e cénico transferido para o início do capítulo "IV. A criatura mata". Os músicos tocam novamente sons dilacerados e descarnados, e o actor pertence agora ao grupo de executantes da máquina monstro, provocadora e virtuosa. Instala-se uma atmosfera inebriante, o cantor desloca-se no espaço perto da linha do proscénio e regressa à máquina de costura, "O pai deixou o filho! / Motel deserto / Salsola aos chutos, / Luz perene acesa / Losangos, artérias / Cicatrizes, centopeias / Fósseis, tecido suturado / À lapela levo um tomo / De botânica aplicada / Oxido, ó deus!, oxido".

O actor avança "Como adormecer sobre pregos" e larga das mãos as pedras que carrega nos bolsos. O barulho das pedras a cair no charco de água inicia o

momento cénico e musical seguinte, ainda pertencente ao tema já instalado “Am I still Frank?”. “(...) fiquei aterrado quando me vi na água transparente de um charco. Recuei, não podendo acreditar que se tratava de mim próprio. Ai de mim! Não conhecia ainda todos os funestos efeitos desta desgraçada deformidade.” (Shelley, 1972, p. 94).

O cantor e o violinista formam uma parilha, para esta nova sequência reconstituída da primeira cena na máquina de costura. Este movimento é instrumentalizado pelo violino e o som amplificado do pedal e da correia da máquina, num andamento extremamente acelerado e em crescente. O vídeo projecta uma sucessão de imagens depressivas e esquizofrénicas, pelos planos aproximados e confusos, de sangue, ferrugem e água, num espaço concreto numa casa de banho. Inspirado no Mito de Prometeu “(...) a cólera de Zeus não conheceu mais limites. Capturou Prometeu e agrilhoou-o ao monte Caúcaso, com correntes de aço; uma águia monstruosa, nascida de Equidna e Tífon, recebeu a missão de devorar ininterruptamente o fígado do condenado, um fígado que renascia sempre (...)” (Grimal, 2009, p. 32).

Este movimento musical e esta sequência do vídeo terminam no momento em que são projectadas imagens fotográficas com efeito *stop motion* de um fígado que se regenera dentro de um lavatório branco. No final de cada frase dita pelo cantor, o violinista produz um som friccionando o arco do violino em diferentes peças da máquina de costura, “Traça esquartejada / Adoro vê-la a drapejar / Em tonta valsa invadindo / o manicómio bulboso / Parede aquartelada / Piche esquizofrénico / Branco puro”.

O poema “Ponte”, que constava na proposta do autor, no capítulo “V. She Frank”, serve no espectáculo a passagem entre “Am I Still Frank?” e o tema “Matei!”,

e é interpretado pelo actor que pontua o final de cada um dos versos com uma pancada executada com o casaco molhado que ele entretanto recolheu da água. Trabalhei este poema e esta acção com o actor de forma que o ritmo produzido não fosse em crescendo. “E / E se / E se eu / E se eu não / E se eu não vacilasse...?”. O trabalho técnico de interpretação dos textos feito com o actor foi sobre a contenção e o domínio. Cada texto foi trabalhado como um subtema musical, obedecendo a ritmos e entoações muito precisas.

“Matei!” foi o único tema apresentado no concerto, no qual todos os instrumentos utilizados são acústicos, Rui Lima canta sem amplificação e o microfone do Pedro Mendonça está desligado. A proposta da existência de um momento e tema musical integralmente acústico partiu dos músicos compositores que simultaneamente sugeriram que este fosse executado mais próximo do público. A partir desta proposta, criei um espaço, um praticável que avança para além da boca de cena, onde está implantado um recipiente quadrangular de metal. Intitulei este objecto de “aquário”, pois dentro tem água e funciona para os intérpretes como uma visão ou o espelho da alma e do horror. “O espelho é o lugar onde descobrimos que temos uma imagem e, ao mesmo tempo, que essa imagem pode ser separada de nós, que a nossa “espécie”, ou *imago*, não nos pertence.” (Agamben, 2006, p. 78).

Este poema teve de ser formalmente adaptado, e foi dividido em três partes que servem numa nova ordem a melodia da canção. O dístico “Sangue! / poça de chapinhar” transformou-se em refrão e é cantada por todos. A primeira e a última estrofe do poema constituem o momento cantado a solo. “É de loucos como o sangue jorra! / Uma picada apenas, erva lanceolada / no lado mergulhando / comunicando com a alma, / e um transe imenso / na terra (...)”. As duas outras

estrofes são ditas pelo actor e encerram o tema musical, “ali debruçado eu via / a imagem terrível, / a invasão terrível / da cor / loucura / acometido de loucura / salte-lhe ao pescoço / fiquei com a faca na mão / e experimentei-lhe / o gume”.

A utilização cénica deste estrado avançado sobre o público cria outro plano de representação mais aproximado. No decurso do tema “Matei!”, os músicos estão concentrados em grupo sobre o estrado, à volta do “aquário”, como se este fosse um corpo. O projector em contra-luz que os ilumina isola-os e faz desaparecer o restante espaço da cena. No final do tema, os músicos regressam ao palco executando passos sonoros, em jeito de marcha fúnebre, o tema vai-se diluindo pelo espaço de cena que se vai iluminando. O actor numa marcha parada, marca com um dos pés o tempo forte. O cantor fica imóvel no avançado que, em conjunto com o actor, forma uma imagem em espelho. Os passos dos músicos vão desaparecendo ao fundo da cena, e as pancadas que actor produz são cada vez mais presentes, até coincidirem com a programação do tema “Outro não amo eu que não a mim”.

Esta música foi gravada num vídeo que integra o espectáculo, mas também serve a divulgação de *Still Frank*, funcionando como um videoclip promocional, externo ao espectáculo. Pretendo que o público possa ter visionado o videoclip antes de ser espectador, e que no espectáculo o reconheça como elemento integrado. Na cena os músicos acompanham o tema com um baixo, duas guitarras, e uma segunda voz do cantor, criando uma nova versão cénica e musical. Cria-se nesta cena uma ideia de desdobramento na representação, inerente ao conceito explorado sobre o «duplo».

Este poema integra o capítulo “V. She Frank”, em que a criatura sem espécie tem de se cumprir em dois “Em dois me caso, noivo e mulher.” Utilizo três planos no espaço da cena, o pequeno avançado, onde o actor está detido dentro do “aquário”,

os músicos que regressam à estrutura, e o videoclip projectado no ecrã no nível superior. O final do capítulo “IV. A criatura mata” é o momento em que a criatura se apodera do espectáculo, a partir do qual os temas musicais se sucedem impiedosamente uns a seguir aos outros, de forma esquizofrénica até ao final do concerto.

“A sua visão é uma confissão de experiências e sentimentos que poderemos interpretar como flagrantemente humanos. Devemos lê-lo concretamente, procurando atribuir a cada quadro uma nova criatura, um monstro singular, e depois, abstractamente, como se apenas da reunião conclusiva dos vários quadros nos chegasse essa figura compósita, excêntrica e eufórica que logo se esvazia na sua impossibilidade real. (Jonas, 2010, p.4)

“Crying / What have I done? / How can one give birth to death?”, é o segundo tema pertencente ao capítulo “V. She Frank!”. A dor e o sofrimento que advêm da monstruosidade, de um corpo formado por membros pertencente a diferentes corpos é a única sensação e sentimento que resta a esta criatura, que não é mais do que um humano erróneo, “Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo; / As juntas me desmontam, vivo em cravos; / Mau pano de pespontos e alinhavos... / Assim – alheio a mim – me sobrevivo.”

O último poema dito pelo actor que encerraria o espectáculo foi retirado, optando por um momento apocalíptico de rock progressivo como imagem final de abandono e morte.

4.5. O espaço cénico, a cenografia e os objectos

Sendo eu a encenadora do espectáculo e autora da cenografia, há uma relação muito directa entre o cenário, a encenação e a música. A cenografia foi idealizada, desenhada e projectada nos ensaios de composição musical. Iniciei o

projecto da cenografia com a definição no espaço da sala de ensaios: das posições dos músicos; do estabelecimento da relação entre eles; da distribuição do equipamento utilizado pelos músicos em cena; e da determinação da área espacial mínima necessária para a execução musical da obra. A minha ideia era edificar uma estrutura aparentemente uma mas composta por diferentes membros e perspectivas. Para cada músico desenhei paralelepípedos diferentes, de forma a constituírem em conjunto uma única estrutura irregular. Os sólidos concretizam-se unicamente pelas arestas de tubo quadrangular de ferro, que desenhavam os seus limites e a sua forma. Estas linhas são a canalização interna constituinte de um sistema que se quer dinâmico. A ausência de matéria nas faces dos paralelepípedos, revela o seu interior e forma objectos translúcidos. Iniciei o trabalho com o desenho de cinco estruturas, a partir das letras F, R, A, N, K. Escolhi um tipo de letra minimalista e depois desenhei cada uma das letras em perspectiva, dimensionei as medidas às necessidades de cada músico e ao espaço total da cena. Não estando as estruturas alinhadas, as posições de cada uma das estruturas e as suas dimensões foram estudadas de forma a garantir a visibilidade de todos os músicos em cena. A quinta peça está posicionada à direita de cena, na extremidade do alinhamento das outras quatro estruturas. Este elemento é manipulado pelo actor, que altera a sua configuração, desenhando a letra K.

As cinco estruturas foram montadas na sala de ensaios do TeCA onde, em diálogo com os músicos, defini o desenho e a localização de outras peças que integram o cenário. Estas peças foram acrescentadas à estrutura já existente, e pertencem ao mesmo corpo estético. A sua função é servirem de base ou de suporte a todos os instrumentos e aparelhos que devem estar em cena, integrados e trabalhados plasticamente.

Os amplificadores, alinhados atrás de cada uma das estruturas, foram camuflados por uma caixa de rede metálica. As superfícies quadradas de zinco espelhado estão espalhadas no espaço da cena que não é ocupado pelas estruturas, um elemento que poderia ser a base ou a face de cada um dos sólidos, mas que foi intencionalmente deslocado e desmembrado do seu corpo.

As estruturas que envolvem os músicos, as chapas de zinco, os praticáveis forrados com manga plástica e o recipiente quadrangular de metal, colocado no pequeno avançado de cena, constituem as formas não figurativas do cenário que segundo Pavis, “podem ser cubos ou praticáveis, formas abstractas que não podemos encontrar tais e quais na realidade.” (2008, p.176). Estas formas não figurativas, desenhadas e construídas propositadamente para o espaço cénico de *Still Frank*, funcionam como uma instalação, uma máquina cénica produtora de sons.

Alguns materiais utilizados em cena foram escolhidos a partir de imagens presentes no texto, assim como pela qualidade do som que produziam. O cenário é também constituído por objectos reciclados¹⁵ que sugerem outros espaços que coabitam por contraste neste mesmo universo plástico. A máquina de costura, os bancos de madeira, os rádios, as escadas e as cordas são objectos carregados de memória, encontrados e transportados para a cena. Na performance, utilizei elementos naturais como água, terra, pedras e objectos concretos adaptados, como o carrinho de compras, o papel que forrava as estruturas e os baldes com as letras.

A demarcação do “espaço cénico” de *Still Frank*, definido por Patrice Pavis como o “lugar no qual evoluem os atores e o pessoal técnico: a área de representação propriamente dita e seus prolongamentos para a coxia, a plateia e

¹⁵ Segundo Patrice Pavis “O objecto encontrado reciclado é tomado de empréstimo à realidade e utilizado de maneira estética em novo ambiente” (2008, p.176)

todo o prédio teatral” (Pavis, 2008, p.142), foi feita em projecto na implantação das estruturas cenográficas na planta do palco.

As dimensões do ciclorama e o estreitamento existente na largura do palco do TeCA impossibilitaram a utilização da sua profundidade total. A possibilidade de avançar a cena para o fosso de orquestra dividia nitidamente o espaço de representação em palco e avançado. Decidi que a cena ocuparia o palco da linha do proscénio para trás, e o fosso de orquestra não seria usado como avançado de cena, ficando em baixo, ao nível do chão da plateia. Tive de adaptar o espectáculo a esta limitação técnica, que obriga a uma menor profundidade da cena e consequentemente condiciona o espectáculo a um espaço reduzido para a implantação do cenário e objectos, da maquinaria de som e de luz. No espaço livre que fica entre a cena e a plateia situa-se um pequeno palco, que é usado no tema acústico *Mate!!*, onde se pretende uma maior aproximação ao público e anulação do resto da cena.

A encenação não recorria a saídas e entradas de cena, de intérpretes ou objectos e, como tal, optei por revestir o espaço com um panejamento preto, identificado habitualmente como cena preta à alemã. Os elementos e as movimentações foram trabalhados, num jogo de criação de diferentes planos e perspectivas, reforçado pelo trabalho de iluminação. O ciclorama era marginado a preto, de forma a circunscrever a área do ecrã de projecção vídeo, e o seu enquadramento na cena. Um plano superior percorre a largura total do ecrã e reforça a ideia que o resto da cena está a um nível subterrâneo.

4.6. Os figurinos

Pretendi que os figurinos caracterizassem um mesmo universo, numa linguagem entre um estilo pop, dado através do corte dos fatos, e o clássico, na utilização do preto e branco. Os figurinos de *Still Frank* funcionam como um elemento que integra o espaço cénico e que marca a imagem gráfica do concerto.

Os fatos são pretos, justos ao corpo, sobre os quais trabalhei diferentes pormenores e apontamentos, utilizando por contraste o branco. Os botins foram desenhados e executados propositadamente numa fábrica de sapatos e destacam-se do resto do figurino pelo desenho e recorte conseguido através da utilização do preto e do branco. O trabalho que diferencia cada um dos fatos dos músicos foi elaborado a partir da atitude e performance de cada um dos intérpretes.

O actor Pedro Mendonça usa um figurino que pertence ao mesmo grupo estético, mas conjuga e cruza outro tipo de peças de vestuário, em que acrescentei a cor cinzenta. O seu figurino é composto por sobreposição de peças, colete, casaco e gabardine, que o actor veste durante o concerto, transformando a sua silhueta e servindo dramaturgicamente os diferentes quadros do espectáculo.

Os músicos despem os casacos, em diferentes momentos encontrados por cada um deles, durante o concerto. No tema musical “Eu que sinto co’a pele do pensamento”, pertencente ao capítulo “V. Em busca da criatura”, é o momento a partir do qual os músicos estão todos sem os casacos, explorando uma mobilidade e atitude gestual mais livre e solta da que o casaco impõe.

O figurino sem o casaco mostra os diferentes pormenores gráficos de cada camisa, e expõe a fisicalidade que caracteriza cada um deles. A forma como os músicos se transfiguram através de uma pequena alteração no figurino cumpre a

espontaneidade e libertação pretendida para o momento final do concerto, onde eles são os executantes de uma máquina musical e cénica esquizofrénica e vertiginosa.

4.7. As condicionantes da produção do espectáculo

A realização do projecto prático que integra o meu trabalho final para obtenção de grau de Mestre, especialização em Encenação, da Escola Superior de Teatro e Cinema, do Instituto Politécnico de Lisboa, foi produzido no âmbito do programa do Teatro Bruto. A companhia tem um espaço de apresentação na Fábrica Social, no Porto, onde estreou os seus anteriores e mais recentes projectos.

Considerando que as questões de produção e gestão não estão dissociadas do processo de criação de um espectáculo, decidi no início do trabalho de projecto, que era necessário encontrar um espaço que reunisse melhores condições técnicas, de produção e divulgação para a realização do concerto.

O Teatro Bruto apresentou uma proposta ao Teatro Nacional S. João, com o objectivo de *Still Frank* ser integrado na programação da sala do Teatro Carlos Alberto. O projecto foi acolhido pela direcção do TNSJ, mas com algumas limitações financeiras e de tempo disponível de ocupação da sala. O acordo protocolar com esta instituição foi a apresentação de *Still Frank*, no TeCA, nos dias 11 e 12 de Dezembro do ano transacto. O TNSJ responsabilizou-se, pela produção de todos os materiais promocionais e pela estratégia e acções de divulgação e comunicação, e pela cedência do palco do TeCA, de 6 a 12 de Dezembro, para montagens, ensaios e apresentações e pela criação das condições técnicas de montagem inerentes à sua apresentação (equipamento e técnicos de montagem de luz, som e vídeo). No

entanto, o acolhimento efectuado pelo TNSJ não contemplava uma verba para as despesas de produção do espectáculo.

O Teatro Bruto conta com um apoio bienal da Dgartes, que possibilita a manutenção da estrutura permanente, mas só cobre parte dos gastos relativos à criação. Sendo este apoio insuficiente para a actividade que o Bruto realiza, é necessário estabelecer parcerias, co-produções e vendas, de forma a garantir as despesas relativas à produção dos espectáculos. No ano de 2010, o Teatro Bruto teve de recorrer a um empréstimo bancário para a realização de *Still Frank*, que terá de ser pago durante os anos 2011 e 2012. Este investimento foi a única solução encontrada para que o projecto se realizasse nas datas disponíveis no TeCA, e assim aproveitar o acolhimento do TNSJ, que embora não fosse financeiro, equivale a uma percentagem considerável do orçamento total de *Still Frank*.

O Teatro Bruto pagou integralmente os cachets da equipa artística e assumiu todas as despesas de produção. O TNSJ disponibilizou ainda a sala do convento S. Bento da Vitória para a primeira fase de ensaios e a sala do TeCA para uma segunda fase de ensaios. Fizemos uma parceria com o Convento de San Payo, em Vila Nova de Cerveira, para a realização de uma residência artística, e obtivemos vários apoios em materiais e serviços. Parte do apoio que a Fundação Calouste Gulbenkian concedeu ao Teatro Bruto para a consolidação de estruturas teatrais foi investido em material de som que serviu os ensaios e completou o *rider* técnico de som do espectáculo.

A verba reduzida para a construção do cenário, limitou a escolha dos materiais. Actualmente o espectáculo *Still Frank* está disponível para itinerância mas temos encontrado dificuldade em vender o espectáculo aos Teatros Municipais devido ao momento de crise vivido actualmente no país.

4.8. O processo da composição musical e da encenação

Antes da existência do texto, havia uma série de pistas encontradas e definidas para o projecto e experienciadas no laboratório de composição, que resultou num depósito¹⁶ de material sonoro e de temas musicais, e numa pesquisa de material iconográfico. Esse material era diversificado mas já determinava e sugeria um terreno sonoro. Foram discutidas propostas sobre as questões relacionadas com a espacialização do som, a utilização e selecção dos instrumentos musicais e dos sons electrónicos e concretos. Descortinámos ideias para o espaço cénico e para o vídeo. Foi durante o laboratório de composição que o músico e intérprete Samuel Coelho tocou pela primeira vez com o *ensemble* de músicos, a propósito de uma apresentação no Cinema Passos Manuel, onde interpretaram ao vivo um dos temas que estavam a trabalhar para *Still Frank*.

O depósito que resultou do laboratório de composição serviu de arranque para todo o processo de composição musical e foi sendo revisitado numa fase posterior, durante os ensaios, como material de partida para a criação de alguns dos últimos temas do libreto.

O texto que inicialmente foi destinado à representação teatral designámos por subtemas musicais, não no sentido de estabelecerem ligações entre canções, mas no sentido de texto musicado e trabalhado plástica e sonoramente. A dificuldade na direcção do concerto encenado foi gerir o processo de criação entre a música e a cena. A divisão do libreto e, conseqüentemente, do guião por capítulos facilitou a forma como o processo de criação se desenvolveu. A minha direcção foi sempre no sentido do trabalho cénico ser construído em simultaneidade com a composição dos

¹⁶ O material sonoro e temas musicais realizados na fase do processo de laboratório de composição, foi seleccionado e armazenado numa pasta audio, a que designámos de “depósito”.

temas pertencentes a cada um dos capítulos, organizando o trabalho por blocos. No entanto, o trabalho de composição dos temas absorvia muito do tempo de ensaios e foi gerido em diferentes fases.

Pela complexidade e variantes inerentes ao trabalho a que nos propúnhamos e que estávamos a realizar, dividi o trabalho em sessões nas quais as minhas propostas cénicas foram trabalhadas musicalmente no imediato, em ensaios musicais nos quais eu estive sempre presente, garantindo uma visão dramaturgica e cénica na composição dos temas, e em ensaios para a criação de cenas com o actor e os músicos, a partir de impulsos não musicais, onde as minhas direcções e propostas iam no sentido da edificação da cena teatral. Os ensaios cénicos eram sessões onde eu conjugava os diferentes materiais criados e depurava a interpretação dos temas e a performance dos intérpretes.

Não pretendia que a inclusão de um actor, no concerto encenado, funcionasse como alguém que se destaca e que é externo ao grupo dos músicos, com a função de desempenhar uma personagem, de interpretar os textos, subjugado à resolução das cenas. O actor Pedro Mendonça é um elemento fundamental de activação da acção e encenação do espectáculo, de organização de tensões, dirigido como um músico que a partir de uma partitura de acção interpreta, dá corpo e emoção à obra. A musicalidade está no seu corpo, na sua expressão, na interpretação dos textos, na voz e no movimento, e nos sons que produz com os objectos, o cenário, e os instrumentos. Uma personagem recitante, espectador de si mesmo, da sua própria existência e da sua comunidade.

O actor Pedro Mendonça e o cantor Rui Lima estabelecem uma relação dupla, onde na contra-cena se encontram em diferentes espaços, ou no mesmo espaço em tempos diferentes, criando um mundo que habita várias dimensões e

diversas idades ao mesmo tempo. “O sonho dionisíaco que se aproxima da embriaguez ou do sonambulismo Kleistiano é propício ao desdobramento, incluindo o do ponto de vista. O sujeito encontra-se simultaneamente dentro e fora, acordado e a sonhar.” (Sarrazac, 2009, p.91)

A residência artística no Convento de San Payo foi um momento fundamental no processo de composição dos temas musicais pela concentração que o isolamento permitiu. As dificuldades que surgiram no processo que vivenciei com os músicos não foram de âmbito artístico mas metodológico, pela diferença de processos e pela imposição de regras e disciplina que a criação de um objecto teatral exige. O trabalho de vídeo poderia ter vindo mais ao encontro da concepção e encenação do espectáculo mas o realizador Pedro Azevedo não se deixou contaminar pelas minhas propostas e não integrou o seu trabalho em termos conceptuais e estéticos nesta criação global.

Os quatro dias disponíveis para as montagens, ensaios de adaptação e técnicos no palco, obrigaram a um trabalho exaustivo na direcção total da cena, em que desempenhei funções semelhantes a de um “maestro” que dirige integralmente e ao mesmo tempo todas as áreas que edificam o espectáculo numa partitura que articula a música, a cena, a interpretação, a luz, o som e o vídeo.

Considerações finais sobre a encenação

Still Frank é um espectáculo de índole musical inspirado na figura trágica de Frankenstein, a partir da qual se constrói um “sonho acordado”¹⁷, fundado por imagens caleidoscópicas, um espelho fracturado de cada um de nós em que “Cada infortúnio individual parece ser uma ocorrência excepcional, mas a regra geral é o infortúnio” (Schopenhauer, 2007, p.5). Erigido como uma realidade virtual, quebra-se a cadeia das acções e do seu desencadear, para multiplicar, pulverizar os possíveis sentidos da fábula.

A música absorveu grande parte do trabalho de encenação. A sua composição foi feita intercaladamente durante o momento dos ensaios cénicos, o que fundou uma relação estreita e dependente entre música e encenação, e que designei por “música cénica”.

A encenação de um concerto que visa a composição de “música cénica” sublinha o percurso de uma companhia que aposta na criação de espectáculos com formatos peculiares, que pretendem o cruzamento de diferentes áreas e linguagens artísticas, a utilização de obras originais de acordo com a sua linha programática, e a afirmação de uma encenadora nascida e formada no seio da própria companhia.

Assumi esta encenação como um objecto de estudo e de reflexão, na medida que constitui o meu projecto final para obtenção do grau de Mestre, especialização em Encenação, da Escola Superior de Teatro e Cinema do Instituto Politécnico de Lisboa.

¹⁷ Designação defendida pelo filósofo Steiner, e exposta por Sarrazac em “A Invenção da Teatralidade” (2009, p. 18)

Em *Still Frank* não se concebe um espaço, luz e vídeo, para o desenho de uma encenação que albergue um alinhamento de temas musicais e de um libreto pré-existente. A encenação em *Still Frank*, está no âmago de toda a concepção e concretização de um espectáculo teatral e musical que envolve diferentes áreas artísticas. O projecto de encenação de *Still Frank* é um trabalho de criação global, uma actividade autónoma que utiliza os diferentes elementos que constituem a realidade específica do teatro e em que a cena fala a sua própria linguagem e impõe as suas leis. “Se a teatralidade é o teatro quando este se transforma numa forma autónoma, então este processo de formalização não poderia concretizar-se, sem «o esgotamento do conteúdo pela forma»” (Sarrazac, 2009, p.18)

Enquanto criadora e encenadora de *Still Frank*, dirigi as diferentes áreas artísticas do espectáculo, de forma a articular e trabalhar os diferentes materiais, ao longo de todo o processo de criação, ensaios e composição, para a concretização de uma partitura total do espectáculo. A composição da cena foi trabalhada como uma linguagem completa, onde a significação está à mercê do observador como possibilidade de uma síntese.

“Para dar a deixa ao mundo, para dar corpo à sua crítica da sociedade, o teatro deve, antes de mais, proclamar a sua insularidade: o palco já não está ligado à realidade pela peneira ou pelo sifão dos bastidores; já não é o lugar de um transbordamento anárquico do real mas um espaço virgem, um espaço vazio, uma página em branco na qual vão ser inscritos os hieróglifos em movimento da representação teatral” (Sarrazac, 2009, p.20)

Numa relação estreita e cúmplice com os criadores da equipa artística, desdobrando-me, interfeiri com propostas na escrita do texto original, na composição de todos os temas e subtemas musicais, no desenho e concretização da cenografia, objectos e figurinos, na concepção da luz, do som e do vídeo.

O método que adoptei para a encenação de *Still Frank* foi experimentado e testado durante o processo de ensaios, transformado e adaptado de forma a responder eficazmente às necessidades mais prementes que esta criação global impunha. O processo de criação e de ensaios revelou-se muito exigente pelas limitações do tempo de ensaios e palco, pela dimensão reduzida da sala de ensaios e pela complexidade na gestão da equipa de trabalho. Foi possível, graças a um processo que exige uma grande concentração e disciplina na direcção do grupo, articular a composição cénica e musical.

O monstro apresenta-se em *Still Frank* como a humanidade onde impera o poder de destruição total, os ossos fracturados da sociedade. Um homem erróneo, a quem o seu carácter bestial e monstruoso parece estar ausente, mas revela-se na expressão do seu sofrimento: “Porque o mundo é o Inferno e os homens são por um lado as suas almas atormentadas e por outro os diabos à solta.” (Schopenhauer, 2007,p.15.) Resta-lhe a esperança perdida, a procura da consolação no meio da multidão errante e grotesca, onde o desespero e a miséria se instalam. “A consolação mais eficaz em cada infortúnio e aflição é observar os outros que são mais infelizes que nós próprios; e todos podem fazê-lo.” (Schopenhauer, 2007, p.6).

A ideia de suicídio está subjacente no espectáculo “porque a dor física que lhe está associada perde todo o significado aos olhos da pessoa afligida pelo excessivo sofrimento espiritual” (Schopenhauer, 2007, p.76). A morte no final do concerto pode ser encarada como uma libertação enquanto a cena teatral se vai transformando na música que entoa e perdura.

Bibliografia Citada

- Agamben, G. (2006). *Profanações*. Trad. Luísa Feijó. Lisboa: Edições Cotovia
- Artaud, A. (2006). *O teatro e o seu duplo*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. 1ª Publicação 1966. Fenda Edições.
- Bentley, E. (1967). *A experiência via do teatro*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- Dick, P.K. (2006). *O andróide e o humano*. Trad. Artur Alves. 1ª Publicação 1972. Lisboa: Nova Veja, Lda.
- Eco, H. (1989). *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Helena Domingos & João Furtado. 1ª Publicação 1985. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda.
- Ernest, B. (1991). *O espelho mágico de M. C. Escher*. Trad. Maria Odete Gonçalves Koller. Köln: Taschen GmbH
- Fellini, F. & Pettigrew, D. (2008). *Frederico Fellini – Sou um grande mentiroso*. Lisboa: Fim de Século Edições.
- Freud, S., (1994) *O sentimento de algo ameaçadoramente estranho*. In Castro, F. e Bastos, S. *Textos essenciais sobre literatura, arte e psicanálise*. Trad. Manuela Barreto. 1ª Publicação 1919. (pp.209 – 242). Publicações Europa-América.
- Gil, José. (1980). *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: A Regra do Jogo, edições Lda.
- Gil, José. (2006). *Monstros*. Lisboa: Relógio D' Água Editores.
- Grimal, P. (2009). *Mitologia Clássica – mitos, deuses e heróis*. Trad. Hélder Viçoso. 1ª Publicação 2008. Lisboa: Edições Texto & Grafia.
- Nietzsche, F. (2004). *A Origem da Tragédia*. Trad. Álvaro Ribeiro. 1ª Publicação 1872. Lisboa: Guimarães Editores.

Pavis, P. (2005). *Dicionário de Teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva.

Pavis, P. (2008). *A análise dos espectáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Editora Perspectiva

Programa do espectáculo Still Frank, (2010) Encenação Ana Luena, textos originais Daniel Jonas. (AAVV). Porto

Sarrazac, JP. (2009). *A Invenção da teatralidade*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Deriva Editores.

Schopenhauer, A. (2007). *Sobre o sofrimento*. Trad. Jorge Pinheiro. Almargem do Bispo: Coisas de Ler Edições.

Shelley, M. (1972). *Frankenstein*. Trad. Mário Martins de Carvalho; 1ª Publicação 1818; Lisboa: Editorial Estampa.

Vasques, Eugénia. (2003). *O que é teatro*. Lisboa: Quimera Editores.

Bibliografia Geral

Anderson, L. (1997). *Anéis de fumo*. Selecção de textos e trad. João Lisboa. Lisboa: Assírio & Alvim.

Baudrillard, J. (2008). *O sistema dos objectos*. Trad. Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Editora Perspectiva.

Bataille, G. (2007). *O ânus solar (e outros textos do Sol)*. Trad. Aníbal Fernandes. Lisboa: Assírio & Alvim

Brook, P. (2008). *O espaço vazio*. Trad. Rui Lopes. Lisboa: Orfeu Negro.

Danan, J. (2010). *O que é a dramaturgia?* Trad. Luís Varela. Editora Licorne.

Deleuze, G. (2011). *Francis Bacon lógica da sensação*. Trad. José Miranda Justo. Lisboa: Orfeu Negro

Dostoiévski, F. (2003). *O duplo*. (Trad. Nina Guerra & Filipe Guerra). Lisboa: Editorial Presença. (1ª publicação 1846)

Eco, H. (2007). *História do feio*. Trad. António Maia da Rocha. Lisboa: Difel, Difusão Editorial, Lda.

Ficacci, L. (2010). *Bacon*. Tradução Ana Margarida Obst. Köln: Taschen GmbH

Fredes, A. (2009). *Font Family – Get familiar with fonts!* Barcelona: Indexbook, S.L.

Lynch, D. (2008). *Em busca do grande peixe*. Trad. Mariana Spratley. Cruz Quebrada: Estrela Polar, Oficina do Livro – Sociedade Editorial, Lda.

Oliveira, S.R. (2002). *Literatura e música*. São Paulo: Editora Perspectiva.

Stevenson, R.L. (2010). *O estranho caso do Dr. Jekyll e Mr. Hyde*. Trad. Cabral do Nascimento; 1ª publicação 1886; Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Saramago, José. (2002). *O homem duplicado*. Lisboa: Editorial Caminho.

Filmografia

Film. De Samuel Becket. Realização Alan Schneider. Com Buster Keaton. Prod. Ewegreen Theatre INC, 1965

Prova d’Orquestra. Argumento de Federico Feline e Brunello Rondi. Realização de Federico Fellini. Prod. Renzo Rosselini, 1979

Elefant Man. Argumento de Christopher De Vore, Eric Bergren e David Lynch, baseado no livro de Sir Frederick Treves e Ashley Montagu. Direcção David Lynch. Prod. Jonathan Sanger. Paramount Pictures, 1980

Anexo 1 - **CALENDARIZAÇÃO DO PROCESSO**

1ª fase – Definição e desenvolvimento dos pressupostos teóricos e conceptuais para a encenação de *Still Frank*

Janeiro a Junho de 2010

2ª fase – Criação e encenação

Laboratório de composição

27 de Maio a 5 de Junho de 2010

(sala de ensaio dos músicos / Fábrica da Rua da Alegria)

Composição de temas musicais e escrita de textos

Proposta dos capítulos de *Still Frank*

Leituras e pesquisa iconográfica

Escrita dos textos

5 a Junho a 30 Setembro de 2010

Encenação

11 de Outubro a 5 de Dezembro de 2010

(sala de ensaios no Mosteiro S. Bento da Vitória e Sala de ensaios do Teatro Carlos Alberto)

Continuação da pesquisa e leituras para o projecto de trabalho da encenação

Leituras dos textos e dramaturgia

Criação do guião

Ensaaios cénicos e musicais

Desenho e projecção do cenário

Realização do cenário e figurinos

Reescrita de textos

30, 31 de Outubro e 1 de Novembro de 2010

Residência Artística Convento San Payo, Vila Nova de Cerveira

5 a 10 de Dezembro de 2010

Palco TeCA, Porto

Implantação do cenário no palco

Montagens de luz, vídeo e som

Ensaaios de adaptação ao palco

Ensaaios técnicos e ensaio geral

Apresentação prática do trabalho de encenação

11 e 12 de Dezembro de 2010

TeCA – Porto

Apresentações públicas

3ª fase - Escrita do Ensaio que enquadra e justifica o objecto realizado

1 Janeiro a 1 de Maio de 2011

Escrita do relatório e reflexão teórica sobre a encenação do espectáculo *Still*

Frank

ANEXO 2- LIBRETO CÉNICO E ALINHAMENTO FINAL DE *STILL FRANK*

Textos originais Daniel Jonas

Versão dramatúrgica de Ana Luena para a encenação

I. Criação

Cuidado com o que crias

Prometeu

Homem

A fria mão contempla o seu vazio

II. O Génio do frio

Numa lúgubre noite de Novembro

O que foi fogo

III. Viagem

Vivo Morto

A Humanidade

Jonah´s Wreck

Não tenho sítio a que possa chamar meu

IV. A criatura mata

Am I still Frank

Ponte

Matei!

V. She Frank

Outro não amo eu que não a mim

Still born

VI. Em busca da criatura

Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo

Eu que sinto co' a pele do pensamento

Burn Away

VII. Morte da criatura

I don't want to go to sleep

Consolation Road

I. Criação

Cuidado com o que crias

Cuidado com o que crias

Pode ser que o temas

Cuidado com o que querias

Pode ser que o negues

Teme-o

Nega-o

O frio chama o fogo

Um fogo indomável

Um pesadelo deflagrando

Nos teus sonhos

Teme

Nega

Não o crias

Não o queiras

Apaga o fogo

O ardor do fogo

Não ardas em desejo

Não jazas nas suas cinzas

Prometeu

Super-verme

Voo rasante

Novo rastejante

Rojando o pó de estrelas

Esta é a matéria

Dos sonhos

Trama, trama,

Reciclando tecidos

Still

Quedo

Jazente, já gente

Pastando o pó prostrado

Se ergue a grande besta

Limalha

O aço soçobra

Faísca ardente

Metal fundido, braço soldado

Altas temperaturas

Forja, forjado ser

Berbequim, língua de ferro

Pescado do porão

Da ponte lancei meu grito

Na faina a fauna é finda
Por entre as redes o miúdo escapa
Nossa esperança
Não cresças!
Mãe!, mãe!, estou lento
Estou tão lindo de algas
O que foi feito de mim?
Onde estás, mãe?
Sou de aço inolvidável
Açaime o nome
Barras de ferro os braços
Sou entre grades

Pedi-te eu, Senhor, que ao barro

Pedi-te eu, Senhor, que ao barro
Por homem me tomasses, roguei-te eu
Das trevas promoção?

Eis o monstro de barro!
O deus de barro!
O ídolo de pés de barro!
Homem.
Homem.
Homem

– Ó mãe!

A fria mão contempla o seu vazio.

A fria mão contempla o seu vazio.

É pássaro branco a céu aberto.
Hesita na tonsila do silêncio
e reage ao verbo,

faz sombras chinesas,
diz *Mão*,

e um bestiário obedece-lhe
e o papel arca é p'ra grandes chuvas
e a mão primeira, bíblica e lógica,
como nuvem postada à travessia,
pulsão genial, bordão mosaico, origem.

Falou e houve,
a luz foi mão e abriu
as sombras do que é lá na grande ideia.

Derrame de luz líquida no mundo.

A fria mão completa o seu vazio,
Sombra de si, inscreve-se, é seu espelho.

II. **O Génio do Frio**

Numa lúgubre noite de Novembro

Numa lúgubre noite de Novembro
Nas têmeoras sonhando sanguessugas
Nasci, morto acordei, senti as rugas...
Sentir? O que é? Sentira? Nem me lembro...
Meu pai um fogo, um lume líquido, ódio
Ao vazio, uma ordem, de acordar.

Marquesa que me mandas despertar
Porque fui eu subir do cavo pódio?
Ó mãe, quem és, se é que és alguém, que ventre
Me vomitou assim na lama a alma?
Multidão é meu nome... quem me acalma?
Por mim rasteja o sangue qual serpente.
 Da distração de uma ideia nasce
 Um monstro... a deus aspira e homem faz-se.

O que foi fogo

Aquele que tiritita aquece
O que foi fogo hoje gela
Se se esquece de si
é porque o fogo se esvai
o primeiro fogo
de ser
do ser

III. Viagem

Vivo morto

Vivo morto
Morto-vivo
Me sobrevivo
Minha carne
Pele e membros
Tudo oferta

Meu pai cangalheiro
Minha mãe a de outro

Acidente intumescido
Contuso, traumatismo
Emurchecido
Sou o que fui
Fui o que sou
Nem sei se fui
Nem sei se sou
Toco-me e descarno-me
Quantos anos tenho eu?
A humanidade.

A humanidade

A humanidade
Húmus
Húmus
A humanidade

Humano húmus
Humano húmus

À humanidade
Imune
Imune
À humanidade

Imune ao húmus?
Imune ao húmus?

Jonah's Wreck

I've been standing right here since the golden rush

I've been weeping over zion this gentile's flush
I turn to the sweet lord and there's no sweet lord to turn to
and then I'm punished by turning to another tool
and I miss my little pumpkin, I miss my little mammal
it was oedipal and hymenal oh I miss my little rorqual
and I miss my little town, I miss my town a lot
I seem to bet on bad moves, I keep missing the same shot

everytime I'm on board I sink
everytime they ship me off I drop my ink
the wreckage is about to begin
come on everybody come on in
come on everybody come on in

Não tenho sítio a que possa chamar meu.

Não tenho sítio a que possa chamar meu.
Porque o meu sítio eu o sitio
e o conquisto depondo-lhe o despojo de mim.
Achá-lo é pois perdê-lo, porque logo chego comigo
e comigo – no sítio que sou – o deixo
que o chegar comigo é já deixá-lo,
sítio que já não é mais...
Movimento tolo e errático, monção patética,
bicho obscuro, nexo nenhum de se procurar
o que encontrado é em mim perdido.
Que sou? Que faço aqui? Que fiz ali? Que fui?
De que fujo senão de mim, que nunca se escapa?
Assíduo a uma falta.
Brio de não lhe faltar pontualmente
à hora marcada,
pêndulo indeciso que de mim depende.
Aqui espero, percutindo meus dedos

na membrana da minha pele.
Percutirei até que a mão me doa,
até que a mão me seja já martelo
e a pele uma bigorna,
até que o martelo seja baqueta
e a pele címbalo,
até que o estrépito seja música,
música que ressoa.

IV. **A Criatura Mata**

Am I still Frank?

O pai deixou o filho!

Motel deserto
Salsola aos chutos,
Luz perene acesa
Losangos, artérias
Cicatrizes, centopeias
Fósseis, tecido suturado
À lapela levo um tomo
De botânica aplicada
Oxido, ó deus!, oxido
Como adormecer
Sobre pregos?

Traça esquartejada
Adoro vê-la drapejar
Em tonta valsa invadindo
O manicómio bulboso

Parede aquartelada
Piche esquizofrénico
Branco puro
Um ponto, trevo adejando
Trevo obliterado, traça por fim
Traça, o teu caminho
Escreve-se no estuque

The moth is on the mat!
Have we killed it?

The moth is on the mat!
Have we killed it?

The moth is on the mat!
Have we killed it?

Moths have no mother!

Ponte

E
E se
E se eu
E se eu não
E se eu não vacilasse...?

Matei!

É de loucos como o sangue jorra!
Uma picada apenas, erva lanceolada
no lado mergulhando
comunicando com a alma,

e um transe imenso
na terra.

Sangue!
poça de chapinhar

(o mesmo sangue que um dia gotejara
sobre o lavatório branco...
ali debruçado eu via
a imagem terrível,
a invasão terrível
da cor)

loucura
acometido de loucura
saltei-lhe ao pescoço
fiquei com a faca
e experimentei-lhe
o gume

É de loucos como o sangue jorra!
Vermelho
nascendo do branco.
Um lençol vermelho cobrindo
a fria cama do mármore.

V. **She Frank**

Outro não amo eu que não a mim.

Que bela princesinha que hoje sou!
Se falo não é doutro e outrossim

De mim me falo, e outro me falhou.
 Amo p'ra além de mim, sou extravasado
 E às vezes amo tanto só de ver
 Mas no fim por mim espero emboscado
 E em breve dou-me o outro a conhecer.
 Não me cumpro em mim, noutro me adivinha
 Que me cumprir me possa, possa ele!
 Ali!, lá vai! Que triste que é e eu amo-o,
 Pudesses tu, ó bela, ser rainha!
 Quem sou? Alguém o sabe? Alguém o quer?
 Em dois me caso, noivo e mulher.

Still Born

This song is likely to be the saddest thing
 She hanged herself with a guitar string
 This song gave birth to a still-born
 She was carrying the loss forlorn

Crying
 What have I done?
 How can one give birth to death?
 Crying
 How can one go back?
 How to go back when you lost the path?
 How can one go hence
 When hence is this very fence?

VI. Em Busca da Criatura

Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo

Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo;
As juntas me desmontam, vivo em cravos;
Mau pano de pespontos e alinhavos...
Assim – alheio a mim – me sobrevivo.
Em pele escassa sinto-me a milhas...
E as centopeias cosem-me os brucados.
São pontos, cicatrizes, são bocados
De tudo, dos cadáveres, de cavilhas...
No museu anatómico um feto...
Ali no ventre vítreo do formol...
Eu sou aquilo, fóssil do incerto,
Criança que eu não fui e que me engole.

Sou muitos. O meu nome é multidão.
E neste aperto sou minha prisão.

Eu que sinto co'a pele do pensamento

Eu que sinto co'a pele do pensamento
Queria que os meus nervos fossem mais,
Já que o que sinto não é pele mas vento,
E só de te pensar me esqueço
(De monstro já houve quem me chamasse...
Mas como posso sê-lo se o ressinto?)
Sinto as pedras nas mãos mas se as pensasse
Tocava-lhes e tanto que já minto.
Sentisse coisas outras, por exemplo
O teu corpo que é meu porque o pensei,
E indigno me acharia do teu templo
Qual vassalo que não sabe que é rei.
'Inda assim insensível sei que sou:

Sei quem matei, não sei quem me criou.

Burn Away

If you'll ever get to know my name
don't trouble yourself in writing it down
for as the lover that comes one night and goes away
I'll soon be on my way

If you'll ever learn about my face
don't go on finding beauty in its lines
you know that flowers bloom in sweet days of may
before those months of decay

if you'll ever hear the words I say
don't believe a thing of what you hear
for words are mistresses revolving on the hay
if you call them they'll stay

if you think that wine pours from my skin
then it's only your thirst speaking not mine
my skin is hard and dry as old cork with no bouquets
my thirst burns away

like a match I burn away
like a witch I burn away
like a knight who goes astray
like a loss that comes to stay
like a cloth I burn away

like a star I burn away
like a widow who cries away
like the moth that fears the day

you claim you don't understand my grief
so what? I don't understand your joy anyway
you boast of what you've done today
today I've just filled my ashtray

dear mother of those winter afternoons
where are you and your sewing-machine
I hold so dear the words: a stitch in time saves nine
I wish you'd stitch your heart to mine

VII . Morte da Criatura

I don't want to go to sleep

I don't want to go to sleep
for fear that time runs away
I don't want to stay awake
for fear that time should stay

pins and needles
pawns and noodles
needless puns
nuns and poodles
everywhere is where the needle doodles
nowhere where to aim the guns

so I look and face my mirror
it doesn't recognise me back

I try to open the soul box
I cut my finger on the crack

so I rush straight to the coroner
ask him "have you seen my insides?"
and his cold eyes shining he says
"no, I know all my brides"

if I put an end to life
should I be sober or drunk?
sometimes the spirit rises
in flesh that has gone shrun

Consolation Road

you can ditch me here on Consolation Road
among the hobos and the homeless
that look for cardboard beds and endless nights
and late night coffee shops with maternal neon lights
and rusty and tired doors
and ads and dusty floors
and toothless motionless employees of freight
ragged as tobacco paper in their white shirts
slowly trading like death's pages on a late shift
the human dirt for a last drift

you can ditch me here on Consolation Road
among kaddish minstrels and pissed cheapjacks
among silent poets and troubadors of less
that come in waves to this strange contest
of sadness and regret
well, Drake never wins it,

he sticks to this sad sad consolation prize
but even when he weeps the most there's something in his eyes
like hope to foreign hearts of mandolins and sitars
and ways to blue and ways to stars

you can ditch me here on Consolation Road
paying my respects to the brethren of fear
you can say you knew me and you knew me dear
and you left me abiding near the never near
under cryptograms of love
from pagan unfaithful lips
as in times not far away yours and all of your body
and the sun shall not set on these cellophane dreams
we all have our dreams and mine are cellophane
wrapped up and ready to go

you can ditch me here on Consolation Road
there's always a chance of meeting someone new
who doesn't blame the rain on you tonight
who holds your hands and looks you in the eye
there's always someone there
there's always someone dear
who greets you with flowers and drums that beat on your back
that come from pedlar wars with a lexicon of peace
I wish you could meet the cripple and the outcast
their lazy eyes lost in the past

you can ditch me here on Consolation Road
at this very levee in the trade union of loss
no clouds over our heads, just the furtive birds
that come to steal crumbs and left over sighs
and the white night of their flight
to sweep the dirty skies

leaving us cigarette butts and long nails
dazzling the science of the drunk with swift sobriety
and that's when the morning comes, and that's when the morning solves
our bones broken society

ANEXO 3 – PROPOSTA LIBRETO *STILL FRANK*

Textos Originais e Versão Daniel Jonas

Libretto

Criação

A fria mão contempla o seu vazio
?????????
Prometeu

O Génio do frio

Numa lúgubre noite de Novembro
O que foi fogo
Ritornello “Ó lua, corno crescente, teu aço enterra”

Viagem (dia+noite)

Respighi e os respigadores
Estranhos líquidos
Adagio

A criatura mata

Matei!
Gótica
Ritornello “Ó transparentes torpedos, ventos pendulares”

She Frank

Se puseres as mãos em cima da mesa

Still born

A criação da divisão

Em busca da criatura

Fuga

Still-hunter

Ritornello “Ó noite, vale umbroso, com teu xaile de corvos”

Morte da criatura

Lento

Fui

Stillness

Criação

A FRIA MÃO CONTEMPLA O SEU VAZIO.

A fria mão contempla o seu vazio.

É pássaro branco a céu aberto.

Hesita na tonsila do silêncio

e reage ao verbo,

faz sombras chinesas,

diz *Mão*,

e um bestiário obedece-lhe

e o papel arca é p'ra grandes chuvas

e a mão primeira, bíblica e lógica,

como nuvem postada à travessia,

pulsão genial, bordão mosaico, origem.

Falou e houve,

a luz foi mão e abriu

as sombras do que é lá na grande ideia.

Derrame de luz líquida no mundo.

A fria mão completa o seu vazio,
Sombra de si, inscreve-se, é seu espelho.

Cuidado com o que crias

Pode ser que o temas

Cuidado com o que querias

Pode ser que o negues

Teme-o

Nega-o

O frio chama o fogo

Um fogo indomável

Um pesadelo deflagrando

Nos teus sonhos

Teme

Nega

Não o crie

Não o queiras

Apaga o fogo

O ardor do fogo

Não ardas em desejo

Não jazas nas suas cinzas

Pedi-te eu, Senhor, que ao barro
Por homem me tomasses, roguei-te eu
Das trevas promoção?

Eis o monstro de barro!
O deus de barro!
O ídolo de pés de barro!
Homem.
Homem.
Homem.

– Ó mãe!

PROMETEU

Super-verme
Voo rasante
Novo rastejante
Rojando o pó de estrelas
Esta é a matéria
Dos sonhos
Trama, trama,
Reciclando tecidos
Still
Quedo
Jazente, já gente
Pastando o pó prostrado
Se ergue a grande besta

Limalha

O aço soçobra
Faísca ardente
Metal fundido, braço soldado
Altas temperaturas
Forja, forjado ser
Berbequim, língua de ferro

Pescado do porão
Da ponte lancei meu grito
Na faina a fauna é finda
Por entre as redes o miúdo escapa
Nossa esperança
Não cresças!
Mãe!, mãe!, estou lento
Estou tão lindo de algas
O que foi feito de mim?
Onde estás, mãe?
Sou de aço inolvidável
Açaime o nome
Barras de ferro os braços
Sou entre grades

Am I still Frank?

O pai deixou o filho!

Motel deserto
Salsola aos chutos,
Luz perene acesa
Losangos, artérias
Cicatrizes, centopeias
Fósseis, tecido suturado
À lapela levo um tomo

De botânica aplicada
Oxido, ó deus!, oxido
Como adormecer
Sobre pregos?

Traça esquartejada
Adoro vê-la drapejar
Em tonta valsa invadindo
O manicómio bulboso
Parede aquartelada
Piche esquizofrénico
Branco puro
Um ponto, trevo adejando
Trevo obliterado, traça por fim
Traça, o teu caminho
Escreve-se no estuque

The moth is on the mat!
Have we killed it?

The moth is on the mat!
Have we killed it?

The moth is on the mat!
Have we killed it?

Moths have no mother!

O Génio do frio

Numa lúgubre noite de Novembro

Nas têmeoras sonhando sanguessugas
Nasci, morto acordei, senti as rugas...
Sentir? O que é? Sentira? Nem me lembro...
Meu pai um fogo, um lume líquido, ódio
Ao vazio, uma ordem, de acordar.
Marquesa que me mandas despertar
Porque fui eu subir do cavo pódio?
Ó mãe, quem és, se é que és alguém, que ventre
Me vomitou assim na lama a alma?
Multidão é meu nome... quem me acalma?
Por mim rasteja o sangue qual serpente.
 Da distração de uma ideia nasce
 Um monstro...a deus aspira e homem faz-se.

O QUE FOI FOGO

Aquele que tiritia aquece

O que foi fogo hoje gela
Se se esquece de si
é porque o fogo se esvai
o primeiro fogo
de ser
do ser

Ritornello

Ó LUA, CORNO CRESCENTE, TEU AÇO ENTERRA

Ó lua, corno crescente, teu aço enterra
Neste lombo tenro!

Lúrida basílica, hóstia porosa!
Ó pênsil lua sobre ondas mate e profundas,
Companheira de ascese,
Degelo de sangue, hemoptísica!
Na pelúcia destes nervos, vem,
Fundeia essa âncora nesta romba quilha
De incontáveis tormentos:
A gruta nupcial!, a gruta nupcial!

Viagem (dia+noite)

Não Tenho Sítio A Que Possa Chamar Meu.

Não tenho sítio a que possa chamar meu.
Porque o meu sítio eu o sitio
e o conquisto depondo-lhe o despojo de mim.
Achá-lo é pois perdê-lo, porque logo chego comigo
e comigo – no sítio que sou – o deixo
que o chegar comigo é já deixá-lo,
sítio que já não é mais...
Movimento tolo e errático, monção patética,
bicho obscuro, nexo nenhum de se procurar
o que encontrado é em mim perdido.
Que sou? Que faço aqui? Que fiz ali? Que fui?
De que fujo senão de mim, que nunca se escapa?
Assíduo a uma falta.
Brio de não lhe faltar pontualmente
à hora marcada,
pêndulo indeciso que de mim depende.
Aqui espero, percutindo meus dedos

na membrana da minha pele.
Percutirei até que a mão me doa,
até que a mão me seja já martelo
e a pele uma bigorna,
até que o martelo seja baqueta
e a pele címbalo,
até que o estrépito seja música,
música que ressoa.

A criatura mata

MATEI!

É de loucos como o sangue jorra!
Uma picada apenas, erva lanceolada
no lado mergulhando
comunicando com a alma,
e um transe imenso
na terra.

Sangue!
poça de chapinhar

(o mesmo sangue que um dia gotejara
sobre o lavatório branco...
ali debruçado eu via
a imagem terrível,
a invasão terrível
da cor)

loucura
acometido de loucura

saltei-lhe ao pescoço
fiquei com a faca
e experimentei-lhe
o gume

É de loucos como o sangue jorra!
Vermelho
nascendo do branco.
Um lençol vermelho cobrindo
a fria cama do mármore.

Ritornello

Ó *TRANSPARENTES TORPEDOS, VENTOS PENDULARES,*

Ó transparentes torpedos, ventos pendulares,
Lúcidos tormentos!
Lâmpadas, sílica, rompantes esgares!
Ó corredores sinuosos de aparições talaes,
Fisiologia da estese,
Degelo espúmeo de vítreo gás!
Fantasias, imaginações,
Associações, imprudências, fugaz monólito
De irregressáveis dedos:
A gruta nupcial!, a gruta nupcial

She Frank

SE PUSERES AS MÃOS EM CIMA DA MESA

Se puseres as mãos em cima da mesa
é possível que as não corte afinal. Elas

já têm a sua violência e o seu sangue
e por vezes as suas palavras e os seus óleos;
por isso não creio que alguma vez as cortasse
só porque não são minhas. Elas são tuas
e está bem, mesmo que sonhe ter em mãos
outras mãos, as tuas e não as minhas.

Mas se alguma vez as abandonares
não as abandones às mãos de outro qualquer
porque outro qualquer não saberia dar-lhes
o preço certo nem olhá-las da mesma forma
como eu as olho e elas a mim. Se alguma vez
as abandonares confia-mas na demora da tua viagem
e vai em paz porque não está nos meus planos
viajar sem elas ou deixá-las como outro o faria:

elas são absolutamente indispensáveis
para o que quer que vá fazer, pois são mãos
que são tuas. Confia-mas, pois, e não
te cansas de mas confiar caso partas, não
te cansas. Se quiseres, nos seus pequenos
nervos mandarei plantar oliveiras ou margens
para algum glorioso rio — eu bem sei as ideias
que tenho para elas. Porém sossega:

não ignoro aquilo que nelas rios e oliveiras
já são. Sei-os muito bem. Não uses então de
desconfiança para quem tão bem as sabe;
deixa-as repousar, pois, nas minhas mãos
(como repousa em mais sólido chão a gentil
folha) e então vai e em paz e sem dizer adeus;
porque as mãos que foram tuas repousando
nas minhas não precisam de me dizer adeus.

STILL BORN

This song is likely to be the saddest thing
She hanged herself with a guitar string
This song gave birth to a still-born
She was carrying the loss forlorn

Crying

What have I done?

How can one give birth to death?

Crying

How can one go back?

How to go back when you lost the path?

How can one go hence

When hence is this very fence?

O PÔR DO SOL

(a partir de Percy Bysshe Shelley)

Era uma vez um Homem em cuja alma
(Qual vento e luz por dentro de uma nuvem
Que se esvai entre o azul de um céu em fogo)
Lutavam morte e génio. Ninguém sabe
O doce gozo que lhe tomou o ar,
Como os transe do ar de verão, quando,
Com a senhora do seu coração,
No abandono de si de dois amantes,
Num doce passeio andou pelo campo
Entre um bosque encanecido p'lo gelo
A este, e a oeste um céu limpo e aberto.

Já o sol mergulhara, mas veios d'ouro
Pendiam das nuvens pardas, dos pontos
Da erva verdejante e das flores caídas
E da barba do dente-de-leão,
E, com vultos do crepúsculo, davam
Nos negros bosques densos – e a oriente
A ampla e fulva lua aparecia
Entre os troncos negros das muitas árvores,
Enquanto estrelas pálidas se uniam.
“Não é estranho, Isabel,” disse o jovem,
“Que eu nunca tenha visto o sol? Voltamos
Amanhã; vais ajudar-me a encontrá-lo.”

Uniram-se essa noite os dois amantes
Em amor e sono – mas no outro dia
A rapariga achou o rapaz morto.
Ninguém creia que Deus usou de um golpe
De graça. A rapariga não morreu,
Nem enlouqueceu, mas viveu – bem, creio
Que a sua graça, amor, sorriso triste,
E que tenha vivido p'ra cuidar
Do seu velho pai, era qual loucura,
Se é loucura ser-se estranho ao mundo.
Porque vê-la era ler uma história
Subtil, de um bardo, p'ra ensinar os duros
A amolecer seus peitos pouco sábios;
Os seus olhos eram negros, sem cor:
As pestanas consumidas por lágrimas,
Os lábios e as faces tinham morrido;
As mãos finas, e nas veias errantes
E nas fracas articulações via-se
A luz rósea do dia. A tumba fria
De ti, lar de um espírito, noite e dia,

É tudo, filha, o que resta do que eras!

“Ó herdeiro de mais do que dá a terra,
Sossego sem paixão, mudez sem culpa,
Se os mortos acham – não sono! – mas paz,
E são imperturbadas criaturas,
Ou se vivem, gotas no mar do amor;
Se este epitáfio meu fosse o teu – Paz!”
Foi todo o suspiro que ela exalou.

OUTRO NÃO AMO EU QUE NÃO A MIM.
Que bela princesinha que hoje sou!
Se falo não é doutro e outrossim
De mim me falo, e outro me falhou.
Amo p’ra além de mim, sou extravasado
E às vezes amo tanto só de ver
Mas no fim por mim espero emboscado
E em breve dou-me o outro a conhecer.
Não me cumpro em mim, noutro me adivinha
Que me cumprir me possa, possa ele!
Ali!, lá vai! Que triste que é e eu amo-o,
Pudesses tu, ó bela, ser rainha!
 Quem sou? Alguém o sabe? Alguém o quer?
 Em dois me caso, noivo e mulher.

Ponte

E

E se

E se eu

E se eu não

E se eu não vacilasse...?

Em busca da criatura

BURN AWAY

If you'll ever get to know my name
don't trouble yourself in writing it down
for as the lover that comes one night and goes away
I'll soon be on my way

If you'll ever learn about my face
don't go on finding beauty in its lines
you know that flowers bloom in sweet days of may
before those months of decay

if you'll ever hear the words I say
don't believe a thing of what you hear
for words are mistresses revolving on the hay
if you call them they'll stay

if you think that wine pours from my skin
then it's only your thirst speaking not mine
my skin is hard and dry as old cork with no bouquets
my thirst burns away

like a match I burn away
like a witch I burn away

like a knight who goes astray
like a loss that comes to stay
like a cloth I burn away
like a star I burn away
like a widow who cries away
like the moth that fears the day

you claim you don't understand my grief
so what? I don't understand your joy anyway
you boast of what you've done today
today I've just filled my ashtray

dear mother of those winter afternoons
where are you and your sewing-machine
I hold so dear the words: a stitch in time saves nine
I wish you'd stitch your heart to mine

Ritornello

Ó NOITE, VALE UMBROSO, COM TEU XAILE DE CORVOS,

Ó noite, vale umbroso, com teu xaile de corvos,
Com tuas mãos, cobre-me!
Vem sobre mim, ó noite mãe, enterra-me!
Sob teus alçapões medonhos de estéreis fundos,
Dá-me à tua negra luz,
Tecedora aracnídea, cigana,
Este homem tuas saias escondam,
Imitações, influências, lençóis sidéreos,
De lacre espesso as lágrimas:
A gruta nupcial!, a gruta nupcial!

Morte da criatura

CONSOLATION ROAD

you can ditch me here on Consolation Road
among the hobos and the homeless
that look for cardboard beds and endless nights
and late night coffee shops with maternal neon lights
and rusty and tired doors
and ads and dusty floors
and toothless motionless employees of freight
ragged as tobacco paper in their white shirts
slowly trading like death's pages on a late shift
the human dirt for a last drift

you can ditch me here on Consolation Road
among kaddish minstrels and pissed cheapjacks
among silent poets and troubadors of less
that come in waves to this strange contest
of sadness and regret
well, Drake never wins it,
he sticks to this sad sad consolation prize
but even when he weeps the most there's something in his eyes
like hope to foreign hearts of mandolins and sitars
and ways to blue and ways to stars

you can ditch me here on Consolation Road
paying my respects to the brethren of fear
you can say you knew me and you knew me dear
and you left me abiding near the never near
under cryptograms of love
from pagan unfaithful lips
as in times not far away yours and all of your body
and the sun shall not set on these cellophane dreams

we all have our dreams and mine are cellophane
wrapped up and ready to go

you can ditch me here on Consolation Road
there's always a chance of meeting someone new
who doesn't blame the rain on you tonight
who holds your hands and looks you in the eye
there's always someone there
there's always someone dear
who greets you with flowers and drums that beat on your back
that come from pedlar wars with a lexicon of peace
I wish you could meet the cripple and the outcast
their lazy eyes lost in the past

you can ditch me here on Consolation Road
at this very levee in the trade union of loss
no clouds over our heads, just the furtive birds
that come to steal crumbs and left over sighs
and the white night of their flight
to sweep the dirty skies
leaving us cigarette butts and long nails
dazzling the science of the drunk with swift sobriety
and that's when the morning comes, and that's when the morning solves
our bones broken society

JONAH'S WRECK

I've been standing right here since the golden rush
I've been weeping over zion this gentile's flush
I turn to the sweet lord and there's no sweet lord to turn to
and then I'm punished by turning to another tool
and I miss my little pumpkin, I miss my little mammal

it was oedipal and hymenal oh I miss my little rorqual
and I miss my little town, I miss my town a lot
I seem to bet on bad moves, I keep missing the same shot

everytime I'm on board I sink
everytime they ship me off I drop my ink
the wreckage is about to begin
come on everybody come on in
come on everybody come on in

Vivo morto
Morto-vivo
Me sobrevivo
Minha carne
Pele e membros
Tudo oferta

Meu pai cangalheiro
Minha mãe a de outro
Acidente intumescido
Contuso, traumatismo
Emurhecido
Sou o que fui
Fui o que sou
Nem sei se fui
Nem sei se sou
Toco-me e descarno-me
Quantos anos tenho eu?
A humanidade.

O grande húmus

O grande húmus
Minhas mãos mergulham
No ventre da terra
Musgo por toda a parte
No barro húmido

Bebo a terra
Os dedos línguas bebendo
Unha líquida
Verme que me chamas
Operário, cangalheiro,
Lagarta, desconstrução

Desço às águas
Das águas eu subi ao mundo
Desço às águas
Das águas eu subi ao mundo

Baptistério fotovoltaico
Meu mestre, quem és?
Vate que me adivinhas
Vade retro
O que me querias?
Porque me criaste?

Candles in your hair or lovers spilt in mandrake roots
Cold cathedrals on your chest raised like iron gloom
lunatics that try to grab and lick the night
who is she

but if you with your gentle teardrops

could only wash this night away, my love
you don't know what it is to be in such a furnace
with a heart that is cold as ice

lonely streets appearing to mistaken hearts, my love
engines sweating for those everlasting roads, my love
I'm so tired of kitchens and slow hand-grenades
you must come again so I can eat your veins

I don't want to go to sleep
for fear that time runs away
I don't want to stay awake
for fear that time should stay

pins and needles
pawns and noodles
needless puns
nuns and poodles
everywhere is where the needle doodles
nowhere where to aim the guns

so I look and face my mirror
it doesn't recognise me back
I try to open the soul box
I cut my finger on the crack

so I rush straight to the coroner
ask him "have you seen my insides?"
and his cold eyes shining he says
"no, I know all my brides"

if I put an end to life
should I be sober or drunk?

sometimes the spirit rises
in flesh that has gone shrunk

Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo;
As juntas me desmontam, vivo em cravos;
Mau pano de pespontos e alinhavos...
Assim – alheio a mim – me sobrevivo.
Em pele escassa sinto-me a milhas...
E as centopeias cosem-me os brucados.
São pontos, cicatrizes, são bocados
De tudo, dos cadáveres, de cavilhas...
No museu anatómico um feto...
Ali no ventre vítreo do formol...
Eu sou aquilo, fóssil do incerto,
Criança que eu não fui e que me engole.

Sou muitos. O meu nome é multidão.
E neste aperto sou minha prisão.

salgueiro que choras
como se muitas fosses ciganas
cobre-me com teus vultos pesarosos
e teu inimitável torpor

faz-me dormir horas
com tuas tão densas pestanas
encurta-me os corredores vagarosos
a tão comprido desamor

A humanidade

Húmus

Húmus

A humanidade

Humano húmus

Humano húmus

À humanidade

Imune

Imune

À humanidade

Imune ao húmus?

Imune ao húmus?

Não te chamem só só porque estás só;

Tantas vezes só estás acompanhada

E acompanhada às vezes estás só

- Não te chamem só; só emancipada.

Mais vale trilhar o corgo poeirento

Do que sentir no pé marmóreo chão;

Esse corgo não tem dono avarento

Nem laje a sepultar morte à traição.

Melhor ganho é na vida o perder

Quando o ímpio duvida a vida e a ganha;

Convém à justa um justo a combater:

Ímpios não justificam a campanha.

Por isso só não estás, eis que outro só

Atou à gargantilha um outro nó.

Eu que sinto co'a pele do pensamento
Queria que os meus nervos fossem mais,
Já que o que sinto não é pele mas vento,
E só de te pensar me esqueço
(De monstro já houve quem me chamasse...
Mas como posso sê-lo se o ressinto?)
Sinto as pedras nas mãos mas se as pensasse
Tocava-lhes e tanto que já minto.
Sentisse coisas outras, por exemplo
O teu corpo que é meu porque o pensei,
E indigno me acharia do teu templo
Qual vassalo que não sabe que é rei.
'Inda assim insensível sei que sou:
Sei quem matei, não sei quem me criou.

Ao húmus vou, silente e condoído.
Que fardo desce à terra! Carga ao mar!
Amar nenhum amei, não soube amar;
E eu sou de outra espécie, de outro

A minha língua alga, esponja azul,
Sou pano e parafuso, sou cavilha
E trapo, obsoleta maravilha,
Soldado p'ra ser homem,

Oblívio sou, na vida fui oblívio.
Quem for que tenha sido hoje o dou
Ao barro mole um barco que afundou,
E agora a minha morte é meu alívio.
Toupeira, olá! Ó verme, olá! Meu lar!
Ou peixe limpa-fundos se é no mar...

ESTRANHO PARA O MUNDO OUSEI SENTIR

Estranho para o mundo ousei sentir
O rente chão das coisas, a crisálida
Manhã, o dilatar da tarde, a pálida
Viúva e o seu cortejo a reluzir.
Sentindo um sentimento pleno, fundo,
Só de ver uma aldeia que dormisse,
Um cão que ladrasse, um trem que partisse...
E eu se ficasse um pouco mais no mundo!...
E adeus, porém, às coisas, eis que parto,
Do mundo não sou, fui um ser de nada,
A aldeia, o cão, o trem só uma estrada
E tudo o que não tive aqui reparto.
Curioso como um monstro se afeiçoa
Ao mundo mau dos homens que o magoa...

ANEXO 4 - ALGUMAS NOTAS DO CADERNO DE ENCENAÇÃO

O homem carrega o monstro escondido dentro dele
Frankenstein (a coisa sem nome)
Visão autoscópica ou extracorporea
Aparição fantasmagórica do duplo
Imagem fotográfica – espelho congelante
O humano ainda é o centro da Ficção Científica e do horror, através da submissão ao poder da tecnologia e da ciência – muitas vezes tendo o próprio corpo como experimento - na relação com o estranho.
Anti-herói / Obsessão / Viagem / fantástico / artificialidade
Imagens acústicas e imagens visuais
Híbrido / Irregular / Anômalo / Monstruoso
Alteridade e a valorização do diverso
No final a imagem da Pira – Fogueira
The moth is on the mat
Imagens inspiradas no Expressionismo Alemão
Espaço de laboratório / atelier de costura / anatomia
Amplificar a Máquina de costura
O Pedro não devia ter movimento durante o “noise” do tema “Aquele que tiritaquece”
O violino ter de estar junto do Samuel
A ida para o pontão deve ser imediata
Trabalhar o tempo justo da cena dos rádios no “Jonah’s Wreck”
Acertar o tempo e o ritmo da cena da máquina de costura amplificada antes de “Cuidado com o que crias”
Prefiro que faças o olhar antes
É preciso um som que cubra completamente a voz do actor quando este repete “Trama, trama, trama...”, e assim ele possa avançar no poema.
Trabalhar a passagem para as vozes do “Prometeu”
Não quero gargalhadas fora das palavras, só deverás usar as palavras para fazer o efeito de gargalhada e mais técnico – BAAAA –RROOOO
Homem / Homem / Homem – sempre seguido
Só se baixa quando começa o som amplificado da máquina de costura
Movimentação de subir as cordas dos baldes na música
Peixe arruma a guitarra só no final do tema acabar

E / E se / E se eu / E se eu não - mais lento, as pausas entre cada verso são exactamente iguais, a entoação de cada verso igual e o volume também - contrariar tendência a acelerar e a crescer

Mais forte a máquina mesmo antes de “Cuidado com o que crias”

Cabeça mais levantada (um pouquinho) na máquina de costura para que se sinta o rosto

O solo das cordas do violino do Samuel tem de entrar um pouco antes

Som arrastado entra mais tarde em “não cresças”

Ver com os músicos o momento do som das pedras a cair no tema musical “Não tenho sítio a que possa chamar meu”

Pedro tira as luvas para tocar a cítara e marca com este movimento o início do tema “Vivo morto”

“Nas jazas nas suas cinzas” – entra melodia cordas do violino

Marcar passagem “Não o cries / Não o queiras” para “Super-verme”

Still (som)

Quedo (som)

Crescendo depois da queda do Pedro na chapa

Passagem para a voz do autor sintonizado no rádio

Marcar e trabalhar só com o Pedro retirar o papel – ordem dos papéis, movimentação, e som

Saída do Rui da marquesa com o Pedro a vira e ele sai naturalmente para trás

Ver sonoridade nova e movimentação do Samuel e Peixe

Quando o Pedro salta do pontão, Samuel abana a chapa

Passagens entre os temas “Outro não amo eu que não a mim” e “Still Born” – cena e música

Peixe: O micro do deve sair da tua frente antes do tema “Húmus” ou seja no final do “Tirita”

Não vás logo na primeira fala do Pedro para a máquina de costura - deixa primeiro ele se instalar no texto e só depois avanças

Não podes ficar “pendurado” à espera com a pedra na mão, que o tema começa para iniciares a movimentação. Não podes ter esperas, tem de ser sempre seguido.

Tens de avançar na movimentação antes do Rui dizer “Óxido”, para ficar ligado

Tens de vir já com as mãos a agarrar as pedras nos bolsos, senão perde-se o efeito do cair das pedras, pois fica muito sujo chegares e tirares as pedras dos bolsos à frente

Pega no baixo antes

O frio chama o fogo – não tão redondo e circular

Continuas sempre o movimento da máquina “Teme / Nega / Não o cries”

Canta “Na faina a fauna é finda”

Estás muito hesitante entre os movimentos que fazes na maca durante a interpretação do tema “Num lúgubre noite de Novembro”

É preciso resolver a passagem pois não resulta com este vinil

Afinar a guitarra no final do tema “Não tenho sítio a que possa chamar meu” para ficar já pronta para o “Matei!”

Deves entrar logo com o carro

Não meter os rádios no subtema “Cuidado com o queiras”

Podem estar a olhar para o Pedro quando ficam a descoberto, não são estátuas

Faz a imagem da barriga da mãe sempre que pegas no papel e faz um pequeno Still

O Rui pega na guitarra e coloca-a quando o Pedro pega na primeira escada

A antena do rádio tem de estar visível
 Peixe na posição que tocas o tema “Não sito a que possa chamar meu” mais de perfil, tens tendência a ficar de costas, eu sei que precisas de estar em contacto visual com os outros músicos mas preciso de assumir a tua presença
 Atenções no início abanaram com as estruturas do cenário
 Muito forte as pancadas na chapa durante o texto
 Depois de gravado o tema, a linha de voz e uma programação no vídeo, instrumentalização complementar na cena
 Vestir o casaco molhado
 Importante apropriarem-se dos temas, das movimentações e do espectáculo. A vossa viagem.

ANEXO 5 - GUIÃO ENCENAÇÃO STILL FRANK

Criação

tema:

CUIDADO COM O QUE CRIAS

cena:

Início espectáculo

As estruturas estão forradas a papel branco, o actor está sentado curvado sobre a máquina de costura

som:

Variações máquina de costura não amplificado e amplificado

Calçador máquina costura

Fogo de papel

Tesouras

Batida Pincéis no micro

Ritmo1

Pad1

imagem:

Sombra - expressionismo alemão

Actor: Cuidado com o que crias
 Pode ser que o temas
 Cuidado com o que querias
 Pode ser que o negues

Teme-o
 Nega-o

O frio chama o fogo
 Um fogo indomável
 Um pesadelo deflagrando
 Nos teus sonhos

Teme
 Nega

Não o cries
 Não o queiras

Teme
 Nega

Não o cries

Não o queiras

Teme
Nega

Não o cries
Não o queiras

Apaga o fogo
O ardor do fogo
Não ardas em desejo
Não jazes nas suas cinzas

...

Teme
Nega

Não o cries
Não o queiras

tema:

PROMETEU

Cena:

Crepitação

Actor na máquina de costura

som:

Amálgama de vozes Super-verme + sons de instrumentos dilacerados no interior estrutura em crescendo

Actor:

Super-verme
Voo rasante
Novo rastejante
Rojando o pó de estrelas
Esta é a matéria
Dos sonhos
Trama, trama,
Reciclando tecidos
Still
Quedo
Jazente, já gente
Pastando o pó prostrado
Se ergue a grande besta

Limalha
O aço soçobra
Faísca ardente
Metal fundido, braço soldado
Altas temperaturas
Forja, forjado ser
Berbequim, língua de ferro

Pescado do porão
Da ponte lancei meu grito
Na faina a fauna é finda
Por entre as redes o miúdo escapa
Nossa esperança

Não cresças!

Mãe!, mãe!, estou lento
Estou tão lindo de algas
O que foi feito de mim?
Onde estás, mãe?

Vídeo solda

Sou de aço inolvidável
Açaimo o nome
Barras de ferro os braços
Sou entre grades

tema:

O ÍDOLO DOS PÉS DE BARRO + NA FAINA A FAUNA É FINDA

cena:

Prostração

Humilhação

Actor em sombra levanta-se e cai, arrasta-se no chão

Actor: Pedi-te eu, Senhor, que ao barro
 Por homem me tomasses, roguei-te eu
 Das trevas promoção?

Eis o monstro de barro!
O deus de barro!
O ídolo de pés de barro!
Homem.
Homem.
Homem

– Ó mãe!

tema:

A FRIA MÃO CONTEMPLA O SEU VAZIO

cena:

Prólogo

O actor atravessa o espaço vazio, com um carrinho e coluna

Relaciona-se com o público e mostra a criatura

som:

Gravação do tema com a voz do autor

Autor: A fria mão contempla o seu vazio.
 É pássaro branco a céu aberto.
 Hesita na tonsila do silêncio
 e reage ao verbo,

faz sombras chinesas,
diz *Mão*,

e um bestiário obedece-lhe
e o papel arca é p'ra grandes chuvas
e a mão primeira, bíblica e lógica,
como nuvem postada à travessia,
pulsão genial, bordão mosaico, origem.

Falou e houve,
a luz foi mão e abriu
as sombras do que é lá na grande ideia.

Derrame de luz líquida no mundo.

A fria mão completa o seu vazio,
Sombra de si, inscreve-se, é seu espelho.

cena:

Actor rasga o papel e descobre as estruturas (músicos em contra luz) e deita os papéis para o chão.
Faz Still.

Génio do frio

tema:

NUMA LÚGUBRE NOITE DE NOVEMBRO

cena:

Nascimento

Marquesa

Rui sentado e deitado na marquesa – Francis Bacon – canta o tema

Durante o tema o actor retira o papel do chão e coloca-o dentro do carrinho / fica sempre em still quando há voz. Arruma o carro. Empurra a marquesa para a boca de cena.

som:

tema com voz

Cantor: Numa lúgubre noite de Novembro
Nas tēmporas sonhando sanguessugas
Nasci, morto acordei, senti as rugas...
Sentir? O que é? Sentira? Nem me lembro...
Meu pai um fogo, um lume líquido, ódio
Ao vazio, uma ordem, de acordar.
Marquesa que me mandas despertar
Porque fui eu subir do cavo pódio?
Ó mãe, quem és, se é que és alguém, que ventre
Me vomitou assim na lama a alma?
Multidão é meu nome... quem me acalma?
Por mim rasteja o sangue qual serpente.
Da distração de uma ideia nasce
Um monstro...a deus aspira e homem faz-se.

tema:

O QUE FOI FOGO

cena:

Coro

Actor inicia movimento saída da marquesa – Rui levanta-se par ao seu sítio. Actor sai com a marquesa junta-se aos músicos.

Imagem:

Todos: Aquele que tiritita aquece

O que foi fogo hoje gela
Se se esquece de si
é porque o fogo se esvai
o primeiro fogo
de ser
do ser
se se escassa

+

Aquele que tiritita aquece

O que foi fogo hoje gela
Se se esquece de si
é porque o fogo se esvai
o primeiro fogo
de ser
do ser
se se escassa

+

Aquele que tiritita aquece

O que foi fogo hoje gela
Se se esquece de si
é porque o fogo se esvai
o primeiro fogo
de ser
do ser
se se escassa

Viagem

tema:

VIVO MORTO

A HUMANIDADE

cena:

Húmus

Vídeo do bosque

Cantor: Vivo morto
Morto-vivo
Me sobrevivo
Minha carne
Pele e membros
Tudo oferta

Acidente intumescido
Contuso, traumatismo
Emurchecido
Sou o que fui
Fui o que sou
Nem sei se fui
Nem sei se sou
Toco-me e descarno-me
Quantos anos tenho eu?

+
Vivo morto
Morto-vivo
Me sobrevivo
Minha carne
Pele e membros
Tudo oferta

Acidente intumescido
Contuso, traumatismo
Emurhecido
Sou o que fui
Fui o que sou
Nem sei se fui
Nem sei se sou
Toco-me e descarno-me
Quantos anos tenho eu?
A humanidade.

+ (extra)
A humanidade
Húmus
Húmus
A humanidade

Humano húmus
Humano húmus

À humanidade
Imune
Imune
À humanidade

Imune ao húmus?
Imune ao húmus?

Vídeo animação do barquinho

tema:

JONAH'S WRECK

som:

Espacialização através da distribuição das vozes pelo P.A.

Vídeo monstro actor + monstros da natureza

cena:

Início da viagem

A tripulação no barco, ligam os emissores (rádios) no seu sítio.

Actor movimentação circular com escadas. Sobe para o pontão. Nas vozes sobe os baldes. LLITS

Músico Sérgio:

I've been standing right here since the golden rush
I've been weeping over zion this gentile's flush
I turn to the sweet lord and there's no sweet lord to turn to
and then I'm punished by turning to another tool
and I miss my little pumpkin, I miss my little mammal
it was oedipal and hymenal oh I miss my little rorqual
and I miss my little town, I miss my town a lot
I seem to bet on bad moves, I keep missing the same shot

everytime I'm on board I sink

everytime they ship me off I drop my ink
the wreckage is about to begin
come on everybody come on in
come on everybody come on in

tema:

NÃO TENHO SÍTIO A QUE POSSA CHAMAR MEU (INSTRUMENTAL)

cena:

viagem

Actor sobe os baldes LLITS com cordas e despeja os baldes e forma um monte de terra.

Escreve STILL com os baldes, deixa cair as pedras durante a voz da Rebeka e senta-se na beira do estrado de fundo. Músico (Peixe) no banco da máquina de costura a tocar guitarra + Músico (Samuel) na escada a tocar violino.

instrumentos: Guitarra acústica + Violino acústico + volkoders e sintetizador

tema:

NÃO TENHO SÍTIO A QUE POSSA CHAMAR MEU

cena:

viagem - Instalação cénica Sítio

Actor pulveriza os objectos e senta-se na ponte (estrados do fundo)

Som:

Sub-tema

Vinil e guitarra + Quando actor salta iniciam-se sons vários + chapa + cítara

Actor: Não tenho sítio a que possa chamar meu.
Porque o meu sítio eu o sitio
e o conquisto depondo-lhe o despojo de mim.
Achá-lo é pois perdê-lo, porque logo chego comigo
e comigo – no sítio que sou – o deixo
que o chegar comigo é já deixá-lo,
sítio que já não é mais...
Movimento tolo e errático, monção patética,
bicho obscuro, nexo nenhum de se procurar
o que encontrado é em mim perdido.
Que sou? Que faço aqui? Que fiz ali? Que fui?
De que fujo senão de mim, que nunca se escapa?

Cena: salta e bate na chapa no final de cada frase

Assíduo a uma falta.
Brio de não lhe faltar pontualmente
à hora marcada,
pêndulo indeciso que de mim depende.
Aqui espero, percutindo meus dedos
na membrana da minha pele.
Percutirei até que a mão me doa,
até que a mão me seja já martelo
e a pele uma bigorna,
até que o martelo seja baqueta
e a pele címbalo,
até que o estrépito seja música,
música que ressoa.

A criatura mata

tema:

AM I STILL FRANK?

cena:

O pai deixou o filho / desespero

Rui entra pela dta e atravessa a cena, passa por cima da máquina de costura.

Entra Samuel para a cena da máquina de costura. Actor avança e deixa cair as pedras dos bolsos na água, espreme o casaco.

instrumentos: Cítara + violino eléctrico + chapa + electrónica / amplificação da máquina de costura + violino acústico

Cantor: O pai deixou o filho!

Motel deserto
Salsola aos chutos,
Luz perene acesa
Losangos, artérias
Cicatrizes, centopeias
Fósseis, tecido suturado
À lapela levo um tomo
De botânica aplicada
Oxido, ó deus!, oxido

Actor repete: Como adormecer
Sobre pregos?

Cantor: Traça esquartejada
Adoro vê-la drapejar
Em tonta valsa invadindo
O manicómio bulboso
Parede aquartelada
Piche esquizofrénico
Branco puro
Um ponto, trevo adejando
Trevo obliterado, traça por fim
Traça, o teu caminho
Escreve-se no estuque
Moths have no mother!

tema:

PONTE

cena:

Mata

Actor bate com o casaco no chão e pontua

Actor: E
E se
E se eu
E se eu não
E se eu não vacilasse...?

Vídeo animação fígados

tema:

MATEI!

cena:

Os músicos à volta do “aquário” no avançado, actor veste o casaco que pinga e vê a imagem da morte, visão espelho de horror

som:

Acústico

Cantor: É de loucos como o sangue jorra!
Uma picada apenas, erva lanceolada
no lado mergulhando
comunicando com a alma,
e um transe imenso
na terra.

Sangue!
poça de chapinhar

Todos: É de loucos como o sangue jorra!
Vermelho
nascendo do branco.
Um lençol vermelho cobrindo
a fria cama do mármore.

É de loucos como o sangue jorra!
Vermelho
nascendo do branco.
Um lençol vermelho cobrindo
a fria cama do mármore

Actor: ali debruçado eu via
a imagem terrível,
a invasão terrível
da cor)

loucura
acometido de loucura
saltei-lhe ao pescoço
fiquei com a faca
e experimentei-lhe
o gume

cena: Saem os músicos, marcha fúnebre. Actor abre o guarda-chuva

tema:

OUTRO NÃO AMO EU QUE NÃO A MIM.

cena:

Duplo

Vídeo clip + actor abre guarda-chuva e dança dentro da água

som:

voz e batida no vídeo + assobios + guitarras + baixos + duplicação da voz

Cantor: Que bela princesinha que hoje sou!
Se falo não é doutro e outrossim
De mim me falo, e outro me falhou.
Amo p'ra além de mim, sou extravasado
E às vezes amo tanto só de ver
Mas no fim por mim espero emboscado
E em breve dou-me o outro a conhecer.

Não me cumpro em mim, noutro me adivinha
 Que me cumprir me possa, possa ele!
 Ali!, lá vai! Que triste que é e eu amo-o,
 Pudesses tu, ó bela, ser rainha!
 Quem sou? Alguém o sabe? Alguém o quer?
 Em dois me caso, noivo e mulher.

tema:

STILL BORN

cena:

Actor sai do “aquário” dirige-se à escada + sobe a escada + senta-se no cimo da estrutura com o guarda-chuva

Sequência vídeo viadutos

Cantor: This song is likely to be the saddest thing
 She hanged herself with a guitar string
 This song gave birth to a still-born
 She was carrying the loss forlorn

Crying
 What have I done?
 How can one give birth to death?
 Crying
 How can one go back?
 How to go back when you lost the path?
 How can one go hence
 When hence is this very fence?

Em busca da criatura

tema:

Eu sou de Frida Khalo o Cristo vivo

cena:

Cristo
 Sentado em cima da estrutura
 desce a escada
 Escadas às costas

Som:

pingas

tema:

EU QUE SINTO CO’A PELE DO PENSAMENTO

cena:

Tema musical - Máquina mímica

Cantor: Eu que sinto co’a pele do pensamento
 Queria que os meus nervos fossem mais,
 Já que o que sinto não é pele mas vento,
 E só de te pensar me esqueço
 (De monstro já houve quem me chamasse...
 Mas como posso sê-lo se o ressinto?)
 Sinto as pedras nas mãos mas se as pensasse
 Tocava-lhes e tanto que já minto.
 Sentisse coisas outras, por exemplo
 O teu corpo que é meu porque o pensei,
 E indigno me acharia do teu templo

Qual vassalo que não sabe que é rei.
 'Inda assim insensível sei que sou:
 Sei quem matei, não sei quem me criou.

tema:

BURN AWAY

cena:

vários acontecimentos ao mesmo tempo em – escreve ILL

Som: Tema musical

Video do labirinto

Cantor:

If you'll ever get to know my name
 don't trouble yourself in writing it down
 for as the lover that comes one night and goes away
 I'll soon be on my way

If you'll ever learn about my face
 don't go on finding beauty in its lines
 you know that flowers bloom in sweet days of may
 before those months of decay

if you'll ever hear the words I say
 don't believe a thing of what you hear
 for words are mistresses revolving on the hay
 if you call them they'll stay

if you think that wine pours from my skin
 then it's only your thirst speaking not mine
 my skin is hard and dry as old cork with no bouquets
 my thirst burns away

like a match I burn away
 like a witch I burn away
 like a knight who goes astray
 like a loss that comes to stay
 like a cloth I burn away
 like a star I burn away
 like a widow who cries away
 like the moth that fears the day

you claim you don't understand my grief
 so what? I don't understand your joy anyway
 you boast of what you've done today
 today I've just filled my ashtray

dear mother of those winter afternoons
 where are you and your sewing-machine
 I hold so dear the words: a stitch in time saves nine
 I wish you'd stitch your heart to mine

Morte da criatura

tema:

I DON'T WANT TO GO TO SLEEP

cena: Subtema musical

Cantor:

I don't want to go to sleep
for fear that time runs away
I don't want to stay awake
for fear that time should stay

pins and needles
pawns and noodles
needless puns
nuns and poodles
everywhere is where the needle doodles
nowhere where to aim the guns

so I look and face my mirror
it doesn't recognise me back
I try to open the soul box
I cut my finger on the crack

so I rush straight to the coroner
ask him "have you seen my insides?"
and his cold eyes shining he says
"no, I know all my brides"

if I put an end to life
should I be sober or drunk?
sometimes the spirit rises
in flesh that has gone shrunk

tema:

Consolation Road

cena:

Final / rua / solidão

Som: Tema musical

Cantor:

you can ditch me here on Consolation Road
among the hobos and the homeless
that look for cardboard beds and endless nights
and late night coffee shops with maternal neon lights
and rusty and tired doors
and ads and dusty floors
and toothless motionless employees of freight
ragged as tobacco paper in their white shirts
slowly trading like death's pages on a late shift
the human dirt for a last drift

you can ditch me here on Consolation Road
among kaddish minstrels and pissed cheapjacks
among silent poets and troubadors of less
that come in waves to this strange contest
of sadness and regret
well, Drake never wins it,
he sticks to this sad sad consolation prize
but even when he weeps the most there's something in his eyes
like hope to foreign hearts of mandolins and sitars
and ways to blue and ways to stars

you can ditch me here on Consolation Road

paying my respects to the brethren of fear
you can say you knew me and you knew me dear
and you left me abiding near the never near
under cryptograms of love
from pagan unfaithful lips
as in times not far away yours and all of your body
and the sun shall not set on these cellophane dreams
we all have our dreams and mine are cellophane
wrapped up and ready to go

you can ditch me here on Consolation Road
there's always a chance of meeting someone new
who doesn't blame the rain on you tonight
who holds your hands and looks you in the eye
there's always someone there
there's always someone dear
who greets you with flowers and drums that beat on your back
that come from pedlar wars with a lexicon of peace
I wish you could meet the cripple and the outcast
their lazy eyes lost in the past

you can ditch me here on Consolation Road
at this very levee in the trade union of loss
no clouds over our heads, just the furtive birds
that come to steal crumbs and left over sighs
and the white night of their flight
to sweep the dirty skies
leaving us cigarette butts and long nails
dazzling the science of the drunk with swift sobriety
and that's when the morning comes, and that's when the morning solves
our bones broken society

[vídeo da cadela](#)

Fim