

Cão Solteiro . teatro

Caderno de texto #7

We're Gonna Be Alright

de Cão Solteiro & André Godinho

Teatro · De qui 7 a dom 10 setembro 2017

FUNDAÇÃO CAIXA GERAL DE DEPÓSITOS

Culturgest

*I have told myself a thousand times not to be shocked again
by what people will do to have fun, for reasons they cannot explain.*
Will Self, *My Idea Of Fun*

De qui 7 a dom 10 de setembro
21h30 (dom às 17h) · Grande Auditório (lotação reduzida) · Duração: 1h30 · M18



Francisco Valente

16 June · 🌐

Fui hoje verificar a (impecável) cópia digital de *BONNIE AND CLYDE* (1967) que passa amanhã, às 21h30, na Cinemateca Portuguesa-Museu do Cinema. Este é um frame da morte de Bonnie (Faye Dunaway), um dos muitos de uma cena que foi descrita como das mais violentas de toda a história do cinema. Ao olharmos para os filmes que estão recorrentemente em cartaz, hoje em dia, todos eles têm, e por vezes em abundância, tiros, mortes, explosões, armas, ou eventos que poderiam chorar qualquer alma normal e sensível. No entanto, nada disso nos parece chocar. A diferença é que a "violência" de muito do cinema de hoje (arriscando-me a fazer uma generalização que, ainda assim, me parece verdadeira) parece feita para distrair o espectador. Logo, não parece dirigida a nós. Parece feita, pelo contrário, para nos sossegar no meio de toda a violência que ainda existe, em nós e pelo mundo fora, e que nos inquieta diariamente. *BONNIE AND CLYDE* é um dos exemplos mais altos de um momento em que o cinema era violento porque era dirigido, especificamente, ao espectador. Era a "nossa" violência, aquela que tínhamos feito e que ainda fazíamos, todos os dias, seja na intimidade de um casal, numa comunidade, com tiros ou na segregação silenciosa, ou ainda nas relações internacionais. Era uma coisa humana, que fazia parte de nós, que nos parecia dizer: somos mesmo isto, não se esqueçam. A morte de Bonnie é, por isso, uma morte dirigida ao espectador: sofríamos com ela, não só porque nos tínhamos afeiçoado à personagem, mas porque éramos, também, uma parte dela e das razões da sua violência e desejo. Depois de ver esta última cena, perguntei-me: será que o cinema voltou a ser assim, dirigido e filmado sobre a nossa dor, atirando-nos para fora da sala depois de um massacre que nos matava com quinhentas balas? Há que recordá-lo amanhã, na Barata Salgueiro, às 21h30. Coletes à prova de bala are useless.



🔴 Love 💬 Comment ➦ Share

Morbidez ou o conforto do poliuretano

Num palco vazio, um rato azul antropomórfico, com um sorriso e dois dentes de coelho, ergue uma pesada marreta sobre a cabeça de um gato preto escanzelado, com a língua de fora e olhar estúpido sobre o infinito. Desfere o impetuoso golpe no crânio do bichano, fazendo projectar os seus globos oculares para o chão e criando uma aflição estridente no estulto felino de forma humana que, com as suas mãos enluvadas de quatro dedos, os procura em vão. Sem esperar pela reacção, o rato corre rapidamente em busca de duas bombas de rastilho com a mesma forma esférica e mesmo tamanho que os olhos do gato, colocando-as ao seu alcance. Na sua ânsia cega e desesperada por recuperar a visão, o gato toma as bombas pelos seus olhos e repõe-nas nas suas órbitas enucleadas, restaurando a calma e o sorriso imbecil. Preocupado com o seu aspeto pós-traumático, dirige-se ao psiché e arma-se de uma escova para ajeitar o seu pêlo decomposto. Voltado para o espelho, apercebe-se, de novo em pânico, que o rastilho se consome e que, afinal, os globos recuperados são bombas que vão explodir. Meio segundo depois rebenta e as suas vísceras espalham-se, como se no interior do cinescópio da televisão. Uma explosão de gargalhadas rebenta em frente do ecrã, soltando os corpos dos espectadores, Lisa e Bart, que se contorcem no confortável sofá.

Vezes sem conta a reacção deles se repete perante o espectáculo, em intermináveis variações, do desmem-

bramento do gato Scratchy, seja por explosão com bombas ou dinamite, inseridas no seu corpo elástico e pneumático, seja pelo esquartejamento em mil pedaços com facas, serras eléctricas, lâminas ou estiletes cirúrgicos, ou ainda pela decapitação causada por guilhotinas, machados, espadas e foices, sendo frequentemente os vários fragmentos do corpo dados a comer ao próprio felídeo morto-vivo, ou as suas entranhas recolocadas no interior do corpo, ligado com a sua língua ou intestinos infinitamente extensíveis, ou ainda cosida a sua pele extremamente dilatável. Com efeito, o corpo dúctil e decomponível de Scratchy é o território lúcido da mortificação jucunda e proteiforme perpetrada por Itchy, o castiço rato sádico de olhos esbugalhados, para deleite dos ávidos espectadores que gozam todo esse festim de tortura e crueldade injustificada no conforto dos seus lugares, normalmente sentados.

Os curtíssimos e muitas vezes segmentados episódios de desenho animado – *The Itchy and Scratchy Show* – dentro da famosa série de desenhos animados – *The Simpsons* – são obviamente uma sátira, inspirada por tantas outras séries de sucesso dos anos de ouro da animação americana – *Tom and Jerry*, *Herman and Katnip* ou *Wile E. Coyote and the Road Runner* –, às atitudes dos espectadores perante as abundantes e muitas vezes alucinadas representações ficcionais da violência nos meios audiovisuais. Genuinamente e sem quaisquer escrúpulos, os mais novos deliciam-se com as atrocidades no ecrã, cometidas por um boneco sobre outro boneco,

enquanto os mais velhos, governados por um superego imposto pela moral e bons costumes, censuram a exibição tão crua e explícita de tamanhas e tão estúpidas barbaridades. Porém, assim que deixam cair a máscara hipócrita do *bonus pater familias*, também os adultos cedem ao gozo da *Schadenfreude* e ao prazer na contemplação do horror e da crueldade esteticizados.

O paradoxo entre o nojo do cadáver e o desejo de transgredir a proibição do crime e da violência exprime-se talvez na compulsão para ver – à distância e no conforto do sofá ou da poltrona, na sala, no auditório ou no interior seguro do automóvel – a desgraça alheia, sobretudo, se ela envolver a mutilação, a desfiguração e outros requintes macabros. Fala-se de prazer mórbido quando se refere este interesse pelo macabro, pelo horrível, esta atracção pelo que se estabeleceu como o desagradável ou o imoral. A palavra deriva do adjectivo latino *morbidus*, que significa “enfermo”, “doente”, que por sua vez vem do substantivo *morbus*, “doença”, e, em última análise, de *mors*, “morte”. “Mórbido” designa ainda aquilo que é lânguido, frouxo, de formas flácidas e moles, o que também permitiu o adjectivo usado nas belas artes para algo suave, frágil e delicado. A palavra italiana *morbidezza* está neste campo semântico e usa-se hoje muitas vezes no discurso publicitário e comercial para designar aquilo que é confortável. Um desvio radical na significação de uma palavra que começou por ter uma conotação negativa e sombria e que acabou por ganhar um sentido tão positivo e atraente, mas um desvio que

não deixa de ser um indício ironicamente revelador neste contexto.

A compulsão para ver o horrível é obviamente muito anterior à invenção do sofá e da poltrona e ainda mais ao enchimento dos seus estofos com espuma de poliuretano. São sobejamente conhecidas as doutrinas de origem aristotélica sobre o efeito de *catharsis* produzido pela tragédia, um certo comprazimento na contemplação do horror que resultaria da depuração pela experiência estética teatral do terror e da piedade inspirados pelos eventos representados. São também abundantemente relatados os sangrentos espectáculos no Coliseu de Roma, onde os *venatores* combatiam e matavam animais selvagens e os *bestiarii* eram por eles massacrados, para gáudio dos plebeus e patricios romanos. Os dramas pascais desde a época medieval (até aos filmes contemporâneos, por vezes em língua original) representaram a paixão e morte de Cristo com todos os pormenores ensanguentados da via sacra. Os dramas trágicos barrocos, nomeadamente os *Trauerspielen* faziam rolar cabeças decapitadas pelo palco e efígies macabras falar entre si. Na época vitoriana e no famoso Théâtre du Grand-Guignol, quando um certo gosto gótico estava já instalado no ar do tempo, representavam-se horríveis crimes em palco e, com a invenção do cinema, os delitos tornaram-se ainda mais escabrosos e mais realistas.

Desde que se começaram a discutir esses assuntos, sempre fez espécie aos teóricos do gosto e da experiência estética como era possível sentir prazer na contemplação de tão horríveis eventos,

ainda que ficcionados. Para além da resposta aristotélica e das suas múltiplas glosas subsequentes, alguns estetas do século XVIII admitiram um tipo de experiência estética que não ocorria perante objectos ou fenómenos belos, mas perante os horríveis e assustadores. Chamaram-lhe sublime e justificaram a sua possibilidade com um certo efeito da distância face ao objeto ou acontecimento ameaçador. Por mais terrível e abominável que fosse, se o sujeito da experiência estivesse a uma distância segura que lhe permitisse contemplá-lo sem ser atingido por ele ou estar ao seu alcance, então poderia sublimar os intensos sentimentos negativos de medo e repulsão e senti-los de uma forma ambigualmente agradável.

Muitos outros factores e condições contribuirão certamente para a compreensão de atitude tão, aparentemente, bizarra como a atracção e apreciação de eventos tenebrosos e acções bárbaras, mas não deixa de ser interessante observar uma eventual correlação entre o recrudescimento das mais grotescas e históricas representações de flagelos humanos e o desenvolvimento de estofos cada vez mais confortáveis para sofás de sala, poltronas de auditório e assentos de automóvel. Mesmo correndo o risco latente da anestesia, não haverá acidente de auto-estrada, filme de acção, *newsreel* ou *reality show* que afecte o nosso conforto e o nosso bem-estar, a nossa morbidez – ou *morbidezza* como diriam os italianos – e nos impeça de acreditar que tudo correrá, afinal, pelo melhor.

Nuno Fonseca

Vai correr tudo bem

Tenho particular apreço pela expressão “vai correr tudo bem”, pois não me lembro de a ter ouvido ou de me ter servido dela em ocasiões de grande felicidade, pelo contrário, parecemos usá-la quando a vida não corre particularmente bem. Estes momentos de optimismo paliativo surgem com alguma veemência em locais como hospitais ou casas fúnebres. Aparecem em alturas de aflicção, quando sabemos que alguém adoeceu, se separou, ficou sem trabalho, com dívidas ou perdeu amigos, e são recorrentes em meios de transporte que nos dão a impressão de serem perigosos, como os aviões. Também podemos, claro, usar a expressão para apaziguar alguém numa situação que pode, ou não, ter um final positivo, como numa entrevista de trabalho, mas creio nunca ter escutado alguém afirmar “vai correr tudo bem” quando outrem comunica que vai à praia ou jantar fora (a não ser que existam causas para preocupação com a qualidade da areia, a altura das ondas ou a higiene dos alimentos).

As expressões de optimismo paliativo são interessantes, entre outros motivos, porque não existe nelas assimetria entre interlocutores, tanto quem as profere como quem as escuta sabe que tudo pode ou não correr bem, que o resultado é incerto e provavelmente negativo, mas a “vai correr tudo bem” associa-se uma suspensão da descrença, como se por momentos fosse possível acreditar num cenário alternativo que permite a cada um adiar momentaneamente a preocupação. “Optimismo”,

numa versão simplificada de Leibniz, descreve a tendência para esperar o melhor nas mais variadas circunstâncias, demonstrando uma espécie de confiança (frequentemente infundada do ponto de vista racional) no futuro. Por sua vez, “paliativo” em medicina caracteriza algo que reduz a severidade de uma doença ou dos seus sintomas sem a curar. Assim, “vai correr tudo bem” tem a função de fazer parecer que uma má situação vai melhorar, mas sem que ela se transforme, e talvez seja por isso que a expressão é geralmente usada de modo afirmativo. Dizemos menos vezes “tudo pode, ou não, correr bem” ou “talvez tudo corra bem”. E perguntamos “vai correr tudo bem?” a médicos, ou durante os ensaios de um espectáculo, na secreta esperança de ouvir uma resposta positiva.

Esta necessidade de conforto paliativo perante o desastre das vidas de cada um encontra expressão nos filmes de acção, onde vemos as personagens tranquilizarem-se exclamando “vai correr tudo bem” no meio do ataque a um arranha-céus, de um acto de terrorismo, durante o rapto de um ente querido, entre outras situações do mesmo género. Perante isto, o público compadece-se, sabendo que vai sofrer durante a próxima hora e meia a duas horas, mas com a consciência de que, no final, tudo vai mesmo correr pelo melhor no melhor dos mundos possíveis. Os filmes de acção parecem ser panglossianos, no sentido em que a certeza de um final feliz apazigua momentaneamente as nossas dúvidas existenciais, e é, talvez, por isso, que

gostamos deles ou deixamos que nos entretenham.

Podemos distrair-nos ou alhear-nos das nossas vidas observando as destes heróis sem ansiedade, pois sabemos que todos os filmes de acção são um mesmo filme e conhecemos a sua estrutura narrativa ao ponto de anteciparmos o que vai acontecer. Não os vemos para ser surpreendidos ou porque ambicionamos conhecer-lhes o fim, mas sim porque encontramos neles um espaço seguro. Claro que para tudo correr bem é preciso que corra mal durante o tempo de duração do filme, com excepção dos minutos finais, em que subitamente se impede a bomba de explodir ou se assiste ao salvamento do raptado. Também é nos filmes de acção que estas breves frases feitas parecem ter alguma importância, dado que este género não costuma primar por ter personagens muito profundas ou enredos complexos. Estes filmes consistem, no fundo, numa sequência de cenas de acção, como lutas, uma ou mais bombas, perseguições de carro, explosões, mais lutas, uma ou outra morte, novas lutas intercaladas com diálogos curtos e um final feliz. Frases como “we have a situation here” descrevem um enredo em que algo correu muito mal e precisa de ser resolvido com alguma urgência, pelo que “vai correr tudo bem” também pode ser um modo de resposta à situação em si ou ao contexto em que as personagens se encontram.

Dos heróis e heroínas destes filmes podemos dizer que têm um temperamento sanguíneo, uma palavra que aponta ao mesmo tempo para

alguém que é confiante e optimista e que encontra a sua origem no Latim *sanguis*, sangue. Sangue e optimismo são palavras que se relacionam a partir da teoria dos humores, segundo a qual se considerava que a saúde e o temperamento eram determinados pelo equilíbrio precário dos diferentes líquidos, ou humores, no corpo. As pessoas calmas e pouco excitáveis eram fleumáticas, os biliosos tinham mau temperamento pela concentração de bÍlis no seu sistema. E as pessoas sortudas, as governadas pelo sangue, eram descritas como fortes e confiantes, tal como acontece hoje em dia aos heróis que arranham os céus, sangrando de tempos a tempos quando uma faca ou uma bala voa na sua direcção, mas cuja sobrevivência é assegurada pelo seu carácter sanguíneo e optimismo nas circunstâncias mais difíceis.

Sianne Ngai, em *Our Aesthetic Categories*, define a ideia de que “zanimess” é uma categoria estética, na qual os performers zany “se encontram constantemente em acção e em fuga de situações precárias, que surgem por exemplo na forma de missões” (HUP, 2015, 182). A experiência do zany é a assim a de ter de sobreviver ou evitar carros que voam na sua direcção, a de desmontar bombas, de lutar conta o inimigo, o que o leva a que “zanimess seja essencialmente a experiência de um agente confrontado com – e colocado em perigo por – demasiadas coisas que surgem contra si ao mesmo tempo” (183), por isso “a experiência de zanimess é de bombardeamento físico” (184), que se contrapõe ao sentido de

segurança do espectador. Se nestes tudo corre bem depois de correr mal durante algum tempo, a vida do actor ou do duplo que faz múltiplas cenas de acção ao longo dos anos parece assemelhar-se à de Kenny McCormick, de *South Park*, a personagem que morre em quase todos os episódios das primeiras cinco temporadas da série, para renascer, como se nada fosse, no episódio seguinte, até ao momento em que morre novamente de forma sangrenta. Kenny é reconhecido pela roupa que usa, uma parka cor-de-laranja que, no fundo, poderia corresponder ao fato de treino do duplo no filme de acção, mas não pela sua cara, tapada pelo capucho, que também o impede de falar. A identidade de Kenny compõe-se pela sua inexistência de identidade, pelo seu discurso quase sempre imperceptível e pela anulação da sua vida no final do episódio. Ainda assim, Kenny tem mais sorte do que o duplo no filme, no sentido em que existe enquanto personagem, contrariamente ao duplo, que se levanta após cada cena de acção para filmar a seguinte, mas cuja identidade é apagada. Tanto Kenny como os duplos dos filmes são profissionais do sangue, mas não são sanguíneos e não lhes reconhecemos as qualidades que encontramos nos heróis. Ambas as vidas, a do duplo e a de Kenny, são compostas por múltiplas mortes normalizadas pelo olhar de quem as observa e se reconforta a partir do lugar do espectador, o único capaz de pensar que, perante aquilo que lhe é dado ver, tudo correrá pelo melhor.

Não deixa de ser interessante que, perante a tragédia, optemos por nos

alienar. E, claro, não nos abstraímos da realidade apenas com filmes de acção. Em 1971, durante a Guerra do Vietname, a televisão era dominada por fantasias escapistas como *Bewitched* e *Bonanza* e há uns dias, nos EUA, durante o furacão Harvey e a subida das águas em Houston, uma grande percentagem da população optou por dar a sua atenção a um jogo de boxe intitulado “Money Fight” (Mark Harris, “Taylor Swift’s ‘Look What You Made Me Do’ Is the First Pure Piece of Trump-Era Pop Art”, *Vulture*, 30 Agosto 2017). Este modo paliativo de lidar com a realidade tem a vantagem de nos permitir avançar com as nossas vidas perante a desgraça e a desvantagem de o alheamento poder não nos levar a contribuir em sociedade como devíamos, quando devíamos.

No início deste texto, “vai correr tudo bem” foi descrito como sendo uma espécie de promessa de um futuro que não tinha de ser cumprida, mas cuja crença ajuda algumas pessoas a ultrapassar um presente penoso ou incerto. Isto não sucede, claro, com todas as pessoas. Há quem use a expressão de modo irónico precisamente nas mesmas situações, demonstrando uma espécie de desdém tanto pelas Pollyanas da boa fortuna, como pelas situações em que é notório que nada vai correr bem e não se pode fazer muito mais do que desprezar o destino insultando-o ou gozando com ele. Esta é a perspectiva de quem sabe existir a possibilidade de a vida ser composta por uma série de infelicidades que se sucedem, com uns momentos de pausa para a desconstracção da aflicção pelo meio. Cabe a cada um de nós

decidir se vai ou não correr tudo bem, talvez afirmando perto do final “podia ser pior”.

Maria Sequeira Mendes

Don't go in the hoods

The hood is a bad place, where you don't want to be, simple as that.

www.urbandictionary.com

Numa entrevista publicada algures, no final dos anos 1990, alguém relatava que durante a guerra da Bósnia e/ou as guerras civis que desmembraram a República da Jugoslávia, de entre os civis armados, os que vestiam fatos de treino eram os mais aterradores.

Cito de memória, que é a habilidade que mais me falha, e guardo este fascínio por um conjunto de peças de vestuário que pode dar forma ao terror.

Considerando a complexidade dos múltiplos processos de auto-representação, construção de identidade e imagem pública existentes, vívidos como experiência material e emocional, o fato de treino consubstancia a apropriação do vestuário desportivo para actividades quotidianas não desportivas, porventura uma das mais importantes transformações da moda na passagem do século XX para o século XXI.

Usado fora da competição desportiva, constitui-se como ameaça de violência mas também como promessa de disponibilidade muscular, não necessariamente concretizada, subvertendo códigos de vestuário normativos e referenciando duplamente circunstâncias violentas marginais e de informalidade.

Constituído por duas peças – calças e casaco –, com ou sem capucho (*hood*, *hoodie*), fechado à frente com um *zipper*

(fecho patenteado em 1851 como *fechamento contínuo automático para roupa* e que, como se sabe, funciona cerrando duas fileiras de dentes, por vezes na carne), atribui-se a sua invenção à colaboração, em 1967, entre a super-estrela do futebol alemão Franz Beckenbauer e a marca Adidas.

O *track suit* (do substantivo inglês *track*, caminho difícil, batido, trilho, estrada, pista, circuito desportivo para atletas, cavalos, veículos, cães; linha deixada como marca ao passar; derivado do francês antigo *trac/traquer*: perseguir; e do baixo alemão *treck*: desenhar), *warm up suit*, fato de *treino* (acção, processo de aquisição de competências para uma dada *performance*) destinava-se ao uso desportivo, para manter o corpo quente antes e depois do momento da competição ou durante as pausas.

A sua produção foi potenciada pela invenção de novos materiais têxteis, nomeadamente o poliéster (polímero sintetizado a partir de petróleo, ácido tereftálico purificado ou terebentina – comumente utilizado como diluente para tintas destinadas à pintura a óleo sobre tela –, ácido tereftálico dimetilico ou benzeno – o líquido que produz o característico cheiro da gasolina – e monoetilenoglicol, um xarope doce, inodoro, incolor, moderadamente tóxico, anticongelante), que combina propriedades mecânicas e térmicas excepcionais e foi produzido em grande escala, a baixo custo, nos Estados Unidos, a partir de 1950; e a malha turca (tecido com origem provavelmente accidental, na cidade de Bursa – importante centro de produção têxtil turco – também

designado como *terry cloth*, do francês *tirer*: puxar, em cuja superfície os fios puxados formam pequenas argolas ou, quando cortados, um pêlo curto e uniforme – veludo, do latim *vellus*: cabelo) e cuja principal característica é a extrema capacidade de absorção da humidade e do suor.

A sua apropriação ocorre historicamente em diferentes áreas da cultura popular como fenómeno eminentemente americano e, em parte, inglês.

Antes de mais por influência generalizada dos campeões olímpicos e, especificamente dos atletas negros na iconologia associada à reivindicação dos direitos dos negros americanos – de Jesse Owen, *the fastest man alive*, para quem o então desconhecido Adi Dassler manufacturou os sapatos com que, enfurecendo Adolf Hitler que promovera os Jogos Olímpicos de 1936 como a grande prova da supremacia ariana, se tornou no primeiro atleta a conquistar quatro medalhas de ouro consecutivas, estabelecendo um recorde que só viria a ser batido em 1984 por Carl Lewis; a Tommie Smith e John Carlos, no momento em que subiram ao pódio na Cidade do México, em 1968, para receber as medalhas de ouro e bronze da prova de atletismo, e levantaram o punho fechado numa luva preta, em saudação pelo movimento *black power*, mantendo-o assim até ao final da difusão do hino nacional.

Tommie Smith afirmou: *If I win, I am American, not a black American. But if I did something bad, then they would say*

I am a Negro. Black America will understand what we did tonight.

Quando, em 2012, o adolescente negro Trayvon Martin foi morto a tiro em Sanford, na Flórida, por, alegadamente, *parecer suspeito* a George Zimmerman, membro de uma patrulha civil de bairro, vestia uma *sweatshirt* cujo capucho lhe tapava a cara.

Em 1966, Bill Bowerman, treinador de diversos atletas olímpicos e co-fundador da marca Nike, publicou com o cardiologista W.E. Harris o livro *Jogging*, introduzindo um modelo de treino físico (*fitness*) transversal, moderado, em resposta ao crescente problema de sedentarização da população americana, e da incidência alarmante de doenças cardíacas. Este modelo, reiterado pelo médico Kenneth Cooper em *Aerobics* (1968), foi fundamental para tornar o *jogging* um desporto popular de massas praticado mundialmente com crescente sofisticação de equipamentos, vestuário e acessórios.

Tal como referenciado no documentário *Rubble Kings* (Shan Nicholson, 2015), que aborda a violência no Bronx, Nova Iorque, nos anos 70, e concretamente os acontecimentos que levaram ao *Hoe Avenue Peace Meeting*, a invenção de batalhas de dança para substituição das batalhas sangrentas entre gangues é uma das origens dos movimentos de *breakdance* e *hip hop* e subsequentes estilos musicais.

Lugares de liberdade e expressão marginal, a *street dance*, e o *street style*, foram definidos por figuras determi-

nantes como Run DMC, reconhecida como uma das mais influentes bandas de sempre e a primeira banda de *hip hop* a obter um disco de ouro (*Run – DMC*, 1984). Recusando os elementos característicos das bandas predecessoras, incorporaram no seu estilo de vestuário elementos como chapéus Kangol, blusões de cabedal, fatos de treino e sapatos Adidas sem atacadores. Joseph Run Simmons disse: *There were guys that wore hats like those and sneakers with no shoestrings. It was a very street thing to wear, extremely rough. They couldn't wear shoelaces in jail and we took it as a fashion statement. The reason they couldn't have shoelaces in jail was because they might hang themselves.*

No Harlem, Dapper Dan, o alfaiate *hip hop* cujo trabalho foi descrito como equivalente para a moda do *sampling* musical, vestia uma elite marginal, desportiva, artística (Run DMC, Diane Dixon, LL Cool J, Myke Tyson, Salt-N-Pepa, Bobby Brown), justapondo formatos clássicos, desportivos, *street style*, padrões criados pela repetição exaustiva de logótipos de marcas como Gucci e Vuitton, e uma profusão de materiais díspares e caros como cabedal, seda, vison, ouro.

The Italians were slowly losing their grip on Harlem and a lot of young guys were moving in, because the price of cocaine began to drop. Drugs were and are a curse on places like Harlem, but they created an economy that allowed my business to thrive. The street guys wanted to look good. I was juggling the polarity of Malcolm X and a big time hustler like Joe Jackson. (The Fashion

Outlaw Dapper Dan, The New York Times, 2017)

Passando pela infundável colecção de fatos de treino de Missy Elliot, por TLC e Salt-N-Pepa no contexto do *hip hop* e *r&b* feminino, pelo *girl power* dos anos 1980 e 1990, e do ponto de vista mediático mundial; da imagem de Jennifer Lopez no vídeo *I'm Real* (2001) a Emma Watson em *Bling Ring* (Sofia Coppola, 2013) são inúmeros os contributos para a certificação do fato de treino (cor-de-rosa, de malha de veludo, desenhado para Madonna em 2001 pela marca Juicy) como parte essencial da transformação da iconografia feminina no contexto da música pop e da indústria do entretenimento – Paris Hilton, Britney Spears, Aaliyah, Nikki Minaj, Jennifer Aniston, Kardashians.

O contexto do futebol inglês dos anos 1970 e 1980 é atravessado por acções de extrema violência por parte de grupos organizados de *hooligans – firms*, tal como retratado em *The Firm* (Alan Clarke, 1989) –, formados por uma geração minada pela desigualdade, pela tensão social e racial, instigados por discursos populistas radicais.

Para estes grupos, a definição de estilos de vestuário tinha importância vital, como relata Lebe Mann: *The ultras wore their black-block uniforms of windbreaker and sweatpants (...). However, with the years some coats were torn to bits, sunglasses got lost in Italian taxis, or shirts landed in the bin because the blood didn't come off. (...) But it's not only the clothing. It's also about concerts*

you go together, about chasing through the city after new coats and shoes. It's the whole culture behind it. (Why I dress up for punch ups, Vice Magazine, 2016)

Uniformes codificados, numa mistura de peças desportivas e informais (*casual*: tipo de vestuário que privilegia o conforto e a expressão pessoal em detrimento da formalidade e do conformismo; relativo também à subcultura *casual* associada a grupos de *hooligans* que vestiam marcas de luxo / *clobbers* ou *clobber*: giria militar para roupa, objectos pessoais, equipamento) como calças de ganga, fatos de treino, blusões, *t-shirts* e sapatos desportivos de marcas específicas (Stone Island, Lacoste, Fila; evoluindo, a partir de 1985, de camisas Fred Perry para vestuário desportivo Armani, Burberry e Prada, o que levou estas marcas a retirar alguns artigos do mercado).

Quando o uniforme dos *skinheads* se tornou sinónimo do de *hooligan*, estes adoptaram peças mais sofisticadas – cada grupo desenvolveu o seu estilo próprio como acto de individualização e camuflagem, para que não fosse facilmente reconhecível e capitalizasse na ideia ingénua de que alguém *bem vestido* não seria capaz de praticar actos de extrema violência. (*Understanding Soccer Hooliganism*, John Kerr, 1994).

O que o *street style* opera irreversivelmente é uma inversão do sistema de influência da moda, com os estratos sociais mais baixos e marginais a definir novos formatos, numa mistura de peças utilitárias, referências localizadas, materiais improváveis, logótipos simbólica-

mente exagerados, transformados em adorno, numa estratégia de apropriação próxima da *pop art*, e num movimento de que fazem parte, numa análise mais abrangente, o poderamento burguês do vestuário da nobreza no século XVIII, a industrialização do fabrico da roupa no século XIX e a invenção do pronto-a-vestir no início do século XX.

A ficção científica dos anos 60 (*Star Trek*, G. Roddenberry / NBC, 1966; 2001: *A Space Odyssey*, Stanley Kubrick, 1968) avançou um modelo de uniformização do vestuário próximo do fato de treino que implicava um corpo atlético, andrógino, assexuado, despersonalizado, mecânico – um corpo genérico; mas esta uniformização não se confirmou porque não previu (nem a ficção política aceitou) o estilhaçar do modelo de género, nem a sua desmultiplicação, e a autenticidade prometida em *estar à vontade (be yourself, forever young, just do it)* é uma forma mil vezes replicada mas desprovida de matriz.

Considera-se que o fato de treino amarelo usado em *Game of Death*, 1972, por Bruce Lee, com os igualmente icónicos sapatos Mexico 66 / Onitsuka Tiger (desenhados em 1966 e estreados nos Jogos Olímpicos de 1968 na Cidade do México), um dos figurinos mais citados de sempre como é exemplo *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003), incentivou o uso generalizado do fato de treino e inscreveu esta peça no imaginário popular, favorecendo uma ideia, ainda que ficcional, de agilidade física e mental perante qualquer ameaça, *we're*

ready for anything and we're (gonna be) alright.

Considerando que as peças de vestuário adquirem relevância histórica quando atravessam fronteiras, reais e imaginárias, formatos regionais, códigos fechados, classistas, normalizados, estabelecendo elas mesmas um novo léxico, e quando associadas a momentos excepcionais, o fato de treino é inequivocamente uma forma onde essas circunstâncias se confirmam.

Mariana Sá Nogueira

A Girl and a Gunning

Cruzando sempre teatro e cinema, as últimas colaborações do Cão Solteiro e André Godinho podem ser arrumadas assim:

- em *Play, the Film* (2011) o cinema estava no presente. O filme era antigo mas, projectado para a sala vazia e dobrado atrás do ecrã para uma pequena plateia de cúmplices, a junção de imagem (do avesso) e som (ventríloquo) acontecia ao vivo. O teatro era os bastidores do cinema.
- em *Day for Night* (2014) o cinema estava no futuro. No palco rodava-se uma curta-metragem, que viria a chamar-se *Fim da Fita* e seria apresentada uns meses depois; o espectáculo extravasava para a plateia, com cenas (de teatro) no catering ou na maquilhagem. Centrífugo, o cinema escapava ao teatro, e vice-versa.
- em *We're Gonna Be Alright* o cinema está no passado. O que aparece no ecrã em Setembro foi filmado em Julho, e as atrizes em cena fazem um *reenactment* do trabalho dessa rodagem. O teatro lembra-se do cinema.

Se o espectáculo de agora está condenado a uma repetição do cinema passado, vale a pena ir ainda mais atrás. Talvez tivesse bastado traduzir um artigo famoso de Tom Gunning sobre o cinema dos primeiros tempos: “The Cinema of Attractions – Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde” (1986). Mas acabei por anotar algumas citações e escrever as entrelinhas que interessam para este espectáculo.

A história do cinema inicial, como a história do cinema em geral, tem sido escrita e teorizada sob a hegemonia dos filmes narrativos. (...) Quaisquer que sejam as diferenças que se possam encontrar entre Lumière e Méliès, não deviam representar a oposição entre um cinema narrativo e não-narrativo (...). É ao invés possível juntá-los numa concepção que vê o cinema menos como uma maneira de contar histórias e mais como uma forma de apresentar uma série de vistas a um público, fascinantes por causa do seu poder ilusório (...). Chamarei a esta primeira concepção de cinema “cinema de atracções”.

É conhecida a resistência do Cão Solteiro não propriamente a um teatro de texto mas ao texto dramático, ou seja: não à literatura em palco mas à narrativa e às suas convenções. Não é portanto de estranhar que, como outros grupos contemporâneos e tantos artistas na já longa história das vanguardas, procure desta vez no entretenimento popular o antídoto para as seduções e aborrecimentos da diegese.

Mostrar “uma série de vistas a um público” é precisamente o que faz *We're Gonna Be Alright*. Os truques de Méliès são substituídos por ilusões mais recentes: aquilo a que se chama “efeitos especiais”, mas desprovidos do nexo narrativo que no cinema comercial lhes costuma servir de pretexto. Efeitos sem causa. Os fragmentos projectados são um catálogo em que o corpo se expõe à violência e aos elementos (os quatro e mais alguns), imagens que vemos por entre os dedos com que fingimos tapar os olhos.

Gunning ensina-nos que, se o cinema narrativo incita ao voyeurismo (o espectador vê sem ser visto), o cinema de atracções é exibicionista (compraz-se na sua visibilidade). Juntando as duas tradições, os cineastas perversos, de Hitchcock a Tarantino, castigam-nos ao darem-nos o que desejamos.

Os primeiros exibidores-apresentadores exerciam uma grande dose de controlo sobre os espectáculos que mostravam, chegando a re-montar os filmes que tinham comprado e fornecendo uma série de suplementos fora da tela (...). O cinema aparecia enquanto atracção no programa de vaudeville, rodeado por uma quantidade de números sem relação entre si numa sucessão não-narrativa e mesmo quase ilógica de performances.

Ao reproduzir mecanicamente o cinema, o teatro fora da tela em *We're Gonna Be Alright* tem com o que é projectado a relação lógica do suplemento, mesmo quando surge antes: supre uma falta e acrescenta algo. Mas nem a falta nem o acrescento são de natureza narrativa: repetir não é narrar. Da mesma forma, os planos exibidos não têm vontade de contar uma história ou construir personagens. O nexa é sobretudo de natureza temática, e uma lista é o contrário de uma história. (Será no entanto interessante perceber se o espectáculo é mesmo imune à narrativa ou se esta virá apesar de tudo insinuar-se.)

Os fragmentos de filme também são repetições: clichés estilizados, citações difíceis de situar por serem tão reconhecíveis. E ainda assim poderosas pelo

fascínio barato que provocam: estamos num espaço mais próximo das variedades do que do teatro como deve ser. Se é verdade que o título do espectáculo parece responder ao da primeira colaboração cinéfila do Cão com Godinho (*We All Go a Little Mad Sometimes*, 2011), o que antes era uma citação de Hitchcock é agora uma frase feita, a que se acrescenta a informalidade *lowbrow* das grafias “gonna” e “alright”.

O hábito de remontagem dos primeiros exibidores é aquilo a que Rancière chama “fazer um filme sobre o corpo de outro”. É afinal o que faziam os realizadores clássicos ao filmar argumentos alheios, e todos os críticos e espectadores ao descreverem ou lembrarem o que viram. É também o que acontece nas *Histoire(s)* de Godard, em *Play, the Film* ou em *History History History* de Deborah Pearson, que passou este ano pela Culturgest. Mas em *We're Gonna Be Alright* as citações são forçadas, o fragmento não vem do todo e o corpo amputado é uma ilusão, um monstro de Frankenstein que tentamos reconstruir sem sucesso.

O termo “atracções” vem, claro, do jovem Sergei Mikhailovitch Eisenstein e da sua tentativa de encontrar um novo modelo e modo de análise para o teatro. (...) Uma atracção submetia agressivamente o espectador a um “impacto sensual ou psicológico”. Segundo Eisenstein, o teatro devia consistir numa montagem de tais atracções, criando uma relação com o espectador inteiramente diferente da sua absorção em “representações ilusórias”.

Trata-se de combater a ilusão com a ilusão: trocar a absorção narrativa pela teatralidade do efeito que a interrompe. Mas o que mostram e o que escondem as ilusões mostradas no ecrã e reconstituídas em cena? No plano o corpo é duplamente amputado, corta-o a faca e o enquadramento; no palco vemos o corpo por inteiro. Mas não é ao fora-de-campo que temos acesso, isto é: ao prolongamento de um espaço ficcional (narrativo) de que o plano nos mostra um suposto fragmento. O que vemos são os gestos que fabricam o efeito, os bastidores. Também não se trata exactamente daquilo a que alguns chamam o fora-de-quadro, já que a parafernália técnica (câmara, projectores, operadores) está ausente. O que fica? Um espaço intermédio, uma sobre-impressão, espécie de duplo fantasmagórico, ou melhor: de duplas.

Que aconteceu ao cinema de atracções? O período de 1907 a cerca de 1913 representa a verdadeira narrativização do cinema (...). No entanto, seria demasiado fácil ver isto como uma história de Caim e Abel, com a narrativa a estrangular as possibilidades nascentes de uma forma jovem e iconoclasta de entretenimento. (...) O cinema espectacular reafirmou as suas raízes no estímulo e nas corridas de feira, naquilo a que se pode chamar o cinema de efeitos Spielberg-Lucas-Coppola.

Mas os efeitos são atracções domesticadas.

O cinema comercial depende de um trabalho secreto nas alturas de maior

exibicionismo, sintomaticamente as mais trucadas (garantidas por duplos e CGI). São os momentos de maior perigo para a estrutura, porque a revelam. Já não chocam, mas ao mentirem, dizem baixinho a verdade antiga do cinema de atracções, recalcada a partir de 1907, e que sobrevive também na pornografia e nalguma vanguarda: ao reconhecerem a nossa presença, devolvem-nos o olhar, esse interdito da absorção narrativa.

Em *Death Proof* de Tarantino, por duas vezes Kurt Russell ri-se para a câmara: sabe que oferece ao olhar (masculino) o sacrifício do corpo (feminino) – nisso câmara e assassino, já o vimos, são iguais. Mas as mulheres da segunda parte do filme (duas duplas, uma maquiadora) vingam-se do que sofreram as da primeira parte.

No palco de *We're Gonna Be Alright*, as atrizes são duplas das atrizes do filme: porque as substituem (mesmo quando são as mesmas – Julho não é Setembro) e porque, como no cinema de acção, dão o corpo ao manifesto. Ao tornarem visível o trabalho escondido, vingam-se como as mulheres de Tarantino. A repetição é subversão.

Para acabar com mais uma citação, desta vez de uma famosa desmontagem psicanalítica da ordem patricarcal do cinema (“Visual pleasure and narrative cinema” de Laura Mulvey, que Gunning aliás menciona): “Diz-se que analisar o prazer, ou a beleza, os destroem. Essa é a intenção deste artigo.”

Francisco Frazão

Cão Solteiro

Cão Solteiro é uma plataforma de artistas com diferentes práticas que desenvolve projetos de teatro, em Lisboa, desde 1997.

Criou e produziu os seguintes espetáculos:

Marie & Bruce 1997. *Aguantar* 1999. *Furiosa Tempestade* 2000. *Problemas* 2001. *Tás senti ton pensier avancer um pas dans le silence?* 2001. *O Alfinete do Anestésista* 2001. *Pano de Muro* 2002. *Histórias Misóginas* 2002. *I. Sobre a Luz* 2003. *II. Obscuridade* 2003. *Nocturno Delirante* 2004. *Sobre a Mesa a Faca* 2005. *Vistas da Cidade* 2005. *Casa Cena* 2006. *Drama* 2006. *Michaux* 2006. *Cha Cha Cha* 2006. *A Carta Roupada* 2007. 3. 2007. _ _ _ _ 2007. *Strange Fruit* 2008. *Aqui Também Acabou* 2008. *Man Power* 2009. *Tink* 2009. *A Portuguesa* 2009. *Shoot the Freak* 2010 (Culturgest). *Hotel União* 2010. *Santo Súbito* 2010. *We All Go a Little Mad Sometimes* 2011. *Missing Yevonde* 2011. *Play, The Film* 2011. *Top Models: Paula Sá Nogueira (um bestião)* 2012 (Culturgest). *A Africana* 2012. *Enciclopédia: X* 2013. *Day for Night* 2014 (Culturgest). *Fim da Fita* 2014. *Antológica* 2014. *Morceau de Bravoure* 2015. *Isto é uma Tragédia* 2016.

André Godinho

André Godinho (1979, Lisboa) estudou Imagem na Escola Superior de Teatro e Cinema e fez o Curso de Realização de Documentários Les Ateliers Varan na Fundação Calouste Gulbenkian.

Desde o ano 2000 que trabalha entre o cinema e o teatro.

Realizou curtas de ficção (*La Chambre Jaune, Ponto Morto*) e documentários (onde destaca o episódio *No Trilho dos Naturalistas: Angola*; o filme *MHM* sobre Manuel Hermínio Monteiro; e *Faz Tudo Parte, making of* do concerto *Três Cantos*: José Mário Branco, Sérgio Godinho & Fausto Bordalo Dias).

Trabalhou em rodagens como assistente de imagem e mais recentemente como anotador.

Paralelamente realizou vídeos integrados em espetáculos de teatro, dança e ópera dirigidos por André e Teodósio, André Heller-Lopes, Cátia Pinheiro & José Nunes, Joana Barrios, João Pedro Vaz, Rui Lopes Graça, Sérgio Godinho e Sónia Baptista, entre outros.

É um colaborador frequente das companhias Cão Solteiro e Teatro Praga, com quem colabora não só como realizador mas também como amigo, actor e co-criador. andercover.com

Um espetáculo de

Cão Solteiro & André Godinho

Com

Ana Alves, Cecília Henriques, Crista Alfaiate, Paula Sá Nogueira, Rafaela Jacinto

Participação especial

Daniel Seabra

Figurinos

Mariana Sá Nogueira

Cenografia

Cão Solteiro & André Godinho em colaboração com Vasco Araújo

Sonoplastia

Emídio Buchinho

Luz de cena

Daniel Worm d'Assumpção

Vídeo

André Godinho

Diretor de fotografia

João Ribeiro

Colorista

Andreia Bertini

Música

Filipe Sambado

Maquilhagem

Olga José, Sofia Frazão

Cabeleira

Fátima Sousa

Construção de cenografia

Decor Galamba

Costura

Helena Quinan e Ivone Basílio (vestuário desportivo), Teresa Louro (vestido), Aldina Jesus (figurino de época)

Adereços

Ana Alves, Nuno Tomaz

Caderno de texto

Francisco Frazão, Maria Sequeira Mendes, Mariana Sá Nogueira, Nuno Fonseca (textos escritos de acordo com a antiga ortografia)

Produção e fotografia

Joana Dilão

Residência artística

O Espaço do Tempo

Apoios

Bazar do Vídeo, Cedro Plátano, Mad Stunts, Walla Collective

Coprodução

Cão Solteiro, Culturgest

Este espetáculo não existiria sem a colaboração de

João Ribeiro, Equipa Técnica da Culturgest, Renata Sancho, Bazar do Vídeo (Abel Ribeiro Chaves e Rodrigo Dâmaso), David Chan, Filipe Pereira e o apoio de Miguel Lobo Antunes e Francisco Frazão

Agradecimentos

Alice e João Brandão, António Carmo Gouveia, Jardim Botânico da Universidade de Coimbra, Joana Gusmão, Lara Morais, Laudemira Ramos, Maria Braga, Paula Garcia, Pierre-Marie Goulet, Plataforma285, Ricardo Lameiras, Ricardo Simões, Rita Ramos, Rui Alves, Stéphane Alberto, Teatro Praga

Próximo espetáculo

Norberto Lobo

Música Sáb 16 setembro Grande Auditório · 21h30 · Duração: 1h · M6

Um criador sobredotado, consensualmente considerado como uma das principais personalidades da música portuguesa atual. Ao sexto concerto na Culturgest, Norberto Lobo tem o Grande Auditório por sua conta.

Próximo espetáculo de teatro

Piece for Person and Ghetto Blaster

Peça para Pessoa e Tijolo de Nicola Gunn

Teatro Qui 12, sex 13, sáb 14 outubro Palco Grande Auditório · 21h30 · Dur. 1h10 · M12

Uma mulher viu um homem a atirar pedras a uma pata e gritou com ele. O espetáculo a partir desse incidente real desliza entre cadências, ideias e modos performativos para desafiar a maneira como vemos a arte, o mundo, a violência e os outros.

Mais informações em www.culturgest.pt

Conselho de Administração**Presidente**

Álvaro do Nascimento

Administradores

Miguel Lobo Antunes

Margarida Ferraz

Assessores**Dança**

Gil Mendo

Teatro

Francisco Frazão

Arte Contemporânea

Delfim Sardo

Serviço Educativo

Raquel Ribeiro dos Santos

João Belo

Tiago Cruz (estagiário)

Direção de Produção

Margarida Mota

Produção e Secretariado

Patrícia Blázquez

Mariana Cardoso de Lemos

Jorge Epifânio

Exposições**Coordenação de Produção**

Mário Valente

Produção

António Sequeira Lopes

Paula Tavares dos Santos

Fernando Teixeira

Culturgest Porto

Susana Sameiro

Comunicação

Filipe Folhadela Moreira

Bruno Pereira

Publicações

Marta Cardoso

Rosário Sousa Machado

Atividades Comerciais

Catarina Carmona

Patrícia Blázquez

Serviços Administrativos e Financeiros

Cristina Ribeiro

Paulo Silva

Teresa Figueiredo

Direção Técnica

Paulo Prata Ramos

Direção de Cena e Luzes

José Rui Silva

Assistente de Direção Cenotécnica

José Manuel Rodrigues

Audiovisuais

Américo Firmino

(coordenador)

Ricardo Guerreiro

Suse Fernandes

Iluminação de Cena

Fernando Ricardo (chefe)

Vitor Pinto

Maquinaria de Cena

Nuno Alves (chefe)

Artur Brandão

Técnico Auxiliar

Vasco Branco

Frente de Casa

Rute Sousa

Bilheteira

Manuela Fialho

Edgar Andrade

Clara Troni

Receção

Sofia Fernandes

Auxiliar Administrativo

Nuno Cunha

Coleção da Caixa Geral de Depósitos

Isabel Corte-Real

Miguel Caissotti

Lúcia Marques

Mária Manuel Conceição

Jennifer do Coito (estagiária)

Edifício Sede da CGD · Rua Arco do
Cego nº50, 1000-300 Lisboa
21 790 51 55 · www.culturgest.pt

Culturgest, uma casa do mundo