

TNSJ TEATRO
NACIONAL
SÃO JOÃO
PORTO



A culpa não é minha

Maria Sequeira Mendes*

Every day a little death
In the parlor, in the bed,
In the curtains, in the silver,
In the buttons, in the bread.
Every day a little sting
In the heart and in the head,
Every move and every breath
(And you hardly feel a thing)
Brings a perfect little death.

Stephen Sondheim
A Little Night Music

*Ils tombent assis, chacun sur son canapé.
Un long silence. Ils cessent de rire et se
regardent. Garcin se lève.
Garcin: Eh bien, continuons.*

Sartre
Huis Clos



Um dos aspectos que aprecio desde pequena nos musicais (cheguei tardiamente à tragédia shakespeariana) consiste no facto de este ser um dos poucos géneros em que é possível não gostar em absoluto de nós, de outras pessoas ou da ideia de estar vivo, e cantarolar alegremente sobre isso. A culpa não é minha, em pequena não decidia o que ouvia. Os musicais que admiro arquitectam formas de nos insultar, e a outros, de modo elegante: levam-nos a trautear passos de canções cujo sentido não percebemos de imediato; confrontam-nos com a miséria de sermos obrigados a viver; ou opõem-se a valores vigentes. Considerado um género popular, o musical permitiu-se problematizar temas complicados, aos quais deu uma aparência leve, o que fez dele o lugar por excelência da tragédia, porque não há nada mais triste do que um conjunto de palhaços felizes.

Aquilo que o musical faz bem é dar a aparência de *dégonfler*, de “desimportantizar”, como traduz Alexandre O’Neill, mas sem o fazer realmente. Num texto que gravou para o disco que acompanha o livro *Entre a Cortina e a Vidraça*, O’Neill diz-nos: “Que quis eu da Poesia? Que quis ela

de mim? Não sei bem. Mas há uma palavra francesa com a qual posso perfeitamente exprimir o rompante mais presente em tudo o que escrevo: *dégonfler*. Em português, traduzi-la-ia por ‘desimportantizar’, ou, em certos momentos, por ‘aliviar’. Aliviar os outros, e a mim primeiro, da importância que julgamos ter. Só aliviados podemos tirar o ombro da ombreira e partir fraternalmente, ombro a ombro, para melhores dias, que é o mesmo que dizer para dias mais verdadeiros.” *Could Be Worse: The Musical*, de Cão Solteiro & André Godinho, complica a ideia que O’Neill apregoa de modo sábio. O espectáculo apresenta-nos personagens com vidas que, num momento ou noutro, se complicam, dando-nos nos momentos musicais coreografados a sensação de que elas são capazes de “desimportantizar” a sua vida ou, pelo menos, de cantar sobre ela, para que no final se perceba que, no fundo, no fundo, e como se afirma em *A Little Night Music*, “with riotous laughter we quietly suffer” (Stephen Sondheim, *A Weekend In The Country*, 1973).

Aconteceu-me uma ou duas vezes, vá lá, talvez três ou quatro, defender que o musical é o mais subversivo

dos géneros, e receber uma ou duas, vá lá, três ou quatro, palmadinhas nas costas. Pausa para exemplos conhecidos. Audiências heterossexuais cantarolam alegremente canções de *H.M.S. Pinafore, or The Lass That Loved a Sailor*, o título diz tudo, de Gilbert and Sullivan (1878). Audiências racistas ouvem e ignoram versos como “Niggers all work on the Mississippi, / Niggers all work while the white folks play” (*Show Boat*, Oscar Hammerstein II, 1927). Questões políticas e a era McCarthy surgem em *Candide* (Leonard Bernstein, 1956), onde é estabelecido um paralelo entre o pós-guerra americano e a Santa Inquisição: “Life is happiness indeed.”

Os musicais são, quanto a mim, *in-yer-face*, porque é bem pior descompor a vida com um sorriso na cara, como acontece em *Dames* (Ray Enright, 1934), um filme que reage à imposição do Código Hays nos EUA com a filmagem de uma sequência cinematográfica de grande beleza e aparentemente abstracta, da autoria de Busby Berkeley. Esta não se contenta em colocar o espectador na posição de *voyeur*, optando por instalá-lo no centro de um acto sexual, em que primeiro surge uma flor que se abre, convertendo-se num quadrado abstracto cujo interior

mostra os folhos dos figurinos das coristas e representa o órgão sexual feminino. O espectador inocente e os censores viram no número uma sequência magnífica, as pessoas com quem Busby Berkeley decidiu conversar observaram o movimento da câmara a avançar por quadrados que se multiplicam, sendo colocadas na posição do órgão masculino durante a penetração. Se uns e outros se divertiram (ou não), a culpa não foi, claro, deles.

Desta feita, a parceria Cão Solteiro & André Godinho optou por situar o seu musical na sala onde um conjunto de artistas anónimos se reúne para procurar ajuda na tentativa vã de deixarem de ser quem são. Ao contrário do que sucedeu em colaborações anteriores, este espectáculo vive da aparência de ser teatral (no sentido tradicional do termo). Parte de um texto, assinado por José Maria Vieira Mendes, no qual surgem personagens com uma história. Contudo, como acontece no musical – género onde existe um desfasamento entre a realidade e a nossa vontade de acreditar no que estamos a ver –, em *Could Be Worse* o papel habitualmente dado a cada elemento de um espectáculo (texto, actores, figurinos, cenário) e o que vemos acontecer encontra-se desajustado. Por exemplo, os actores respondem pelos seus nomes próprios, mas possuem uma narrativa que não corresponde inteiramente à sua, como se assistíssemos a uma construção não declarada das personagens. De igual modo, os figurinos de Mariana Sá Nogueira partem de referências literárias, teatrais e cinematográficas distintas e misturam-se com a roupa usada no dia-a-dia de cada actor, confundindo tempos, género, e sentidos de época.

Could Be Worse vive da tensão entre mecanismos teatrais e do prolongamento do tempo teatral. No texto de José Maria Vieira Mendes, as personagens debatem-se com a angústia de estarem vivas (no geral) e de serem artistas (em particular), um mal-estar que as canções de PZ dão a aparência de “desimportantizar” – “Dantes era só croquetes/ Agora é fruta e canivetes.” Porque se nada faz sentido, porque haveriam as canções de fazer? Por sua vez, nos figurinos de Mariana Sá Nogueira (contrariamente ao que sucedia em espectáculos como *Morceau*

de *Bravoure*, no qual o espectador podia observar sequências e conjuntos de cores em cena), sublinha-se uma certa ideia de estranheza, também perceptível nos que evocam os Pauliteiros de Miranda, um grupo de dança folclórica tradicionalmente composto por homens que dançam com paus nas mãos de forma a simular uma luta. Apesar de trazerem a palco as danças tradicionais, estes figurinos mudam a conversa, ao eliminarem a música e a coreografia habitualmente associadas a estas danças. Talvez se possa afirmar que o denominador comum a elementos teatrais como texto, canções, figurinos, actores e desenho de luz reside no facto de todos reclamarem independência entre si: desejam afirmar-se mas vão contra o tratamento esperado; não se reforçam e não se ilustram; são autónomos, apesar de existirem dentro de um conjunto.

Aponta-se em *Could Be Worse* para a ideia de repetição e para o cansaço das vidas daqueles que escolheram fazer da arte uma profissão através do prolongamento do tempo do espectáculo, algo a que o Cão Solteiro & André Godinho já nos tinham habituado em espectáculos como *Play, the Film* ou *Day for Night*. Em *Could Be Worse*, o tempo teatral adquire outra dimensão, a de nos lembrar, de forma por vezes excruciante, a lentidão que acompanha o sofrimento e de como tantas vezes somos apenas pessoas a tentar lidar com a vida, zangando-nos com ela, procurando percebê-la, aceitando-a ou perdendo-nos nela. Como se ouve na canção assinada por Rodrigo Vaiapraia: “Quando dias não são dias quase todos os dias.” Esta lentidão é acentuada pelo que não vemos em cena, pois, à semelhança do que aconteceu em colaborações anteriores, também neste espectáculo temos zonas de invisibilidade, personagens de costas, cenas que não conseguimos ver inteiramente. Deste modo, apesar de o espectáculo manter, do ponto de vista formal, a estrutura tradicional de sequência de canções do musical, estas prolongam-se deliberadamente. Também o texto nega o formato ou, melhor dizendo, a narrativa do musical, que nos costuma apresentar heróis ou protagonistas que dançam e cantam de modo virtuoso, um par amoroso e ideias de desenlace e conflito. Estas características ajudam a acentuar

o facto de estes artistas procurarem fazer algo de que são incapazes, ou seja, de tentarem abandonar a sua prática através de canções coreografadas.

O pano de fundo de *Could Be Worse*, aquilo que dá unidade a este conjunto de elementos teatrais autónomos, é a sala onde os artistas se encontram para procurar ajuda (“Olá a todos. Eu sou o André e sou Artista”) e onde contam os dias desde a sua última recaída (“E não pratico há 7 anos. *Palmas*.”). Nesta sala, além de observarmos o conjunto de cadeiras onde os artistas se dispõem a oferecer e a receber ajuda, deparamo-nos com uma estrutura de *outdoor* que, à primeira vista, parece inócua, semelhante às que por vezes se encontram no topo de alguns edifícios. É no espaço da cenografia, arquitectada por Vasco Araújo, que percebemos encontrar-nos na sala de *Huis Clos*, a peça onde Sartre apresenta uma versão existencialista (alguns diriam realista) do Inferno. O espectáculo chama a atenção para a ideia de que o martírio não é necessariamente feito de cavaletes ou de demónios que nos torturam com fogo ou óleo quente, mas sim do prolongamento do tempo teatral, acompanhado por pequenos apontamentos, como um néon que se acende, que acentuam a distância entre o que queríamos ser e aquilo que, na verdade, somos. Estes artistas anónimos fazem lembrar a indecisão e os bloqueios criativos de Guido Anselmi (8½, Fellini, 1963), Joe Gideon (*All That Jazz*, Bob Fosse, 1971), ou o desespero interior dos vários actores de *Chorus Line* (Richard Attenborough, 1985): “Step, kick, kick, leap, kick, touch... Again! Step, kick, kick, leap, kick, touch... Again!” Assim, e contrariamente ao que apregoa O’Neill, *Could Be Worse* leva-nos a perceber que aliviar-nos, e a outros, da importância que julgamos ter não nos ajuda necessariamente a ter melhores dias ou dias mais verdadeiros. Talvez vivamos mesmo num *The Good Place* sartriano, onde, afinal, a culpa é e não é, claro, de cada um de nós. *But, oh, I love my life/ And all that jazz!*

* Professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

Isto não é sobre ti

Pedro Faro*

(Para o André e. Teodósio)

“Bem-vindo ao mundo da pós-verdade. Você sabe que não é real. Mas aceita isso com normalidade.”
Adam Curtis, *HyperNormalisation*



“Chato não me assusta. Mas mau é um sítio que é escusado.”
Paula Sá Nogueira, num dos ensaios.



“Parece cocaína mas é só tristeza.”
Legião Urbana, “Há tempos”



Nos últimos meses, quem passasse pela montra da loja/sede do Teatro Cão Solteiro, na Rua Poço dos Negros, em Lisboa, via um cartaz afixado que dizia “Could Be Worse” – era uma obra da autoria de Susana Pomba, com o título *The Pessimist*, 2003, muito fotografado por transeuntes curiosos e mote genérico para um novo espectáculo do Teatro Cão Solteiro & André Godinho, que surge depois de outras colaborações épicas e anteriores a partir do contexto e potencial epistemológico/discursivo/estrutural do cinema. Esta nova proposta resgata o universo *camp* dos musicais e reflecte sobre o papel da arte e dos artistas num contexto de depressão pós-*pop*. À paulada, são ensaiadas pequenas verdades, pequenos poderes, inúteis prazeres, numa retórica viciosa sobre fazer e desfazer sem fazer nada. Aqui percebemos que até para cair é preciso espaço. Outro espaço e outro tempo.

No palco, os actores começam por fazer uma roda de cadeiras, onde se sentam, replicando o *safe space* das terapias de grupo, e onde se procura cura para o que nunca se vai poder curar. Como fundo, vemos uma impressionante estrutura ou escultura decorativa/publicitária de exterior, onde diferentes imagens abstractas nos aparecem através de um jogo variado e colorido de luzes de néon – a cenografia é assinada pelo artista Vasco Araújo. Adivinhamos, aos poucos, que o que se procura aqui trazer, entre inclusão e alusão, é uma dimensão complexa, acumuladora e contraditória da vida, assumindo desde logo que “less

is a bore”, como disse Robert Venturi. Essa dimensão de codificações abstractas é ainda enigmática, estranha e ambígua. Aqui, como é habitual, a desarmonia, proveniente de circunstâncias variadas, gera tensão, pungência, qualidade, tremor e beleza *queer*. *The Queer Art of Failure*: não é por acaso que a esta obra associo, desde as primeiras conversas com o Teatro Cão Solteiro, os lugares comuns cor-de-rosa-choque e as brilhantes purpurinas e lantejoulas – *Pink Labour on Golden Streets?* –, presentes também nas colagens preparatórias para os figurinos realizados pela Mariana Sá Nogueira, onde esta paleta espectacular é amplificada através de complexas mensagens visuais e exercícios semióticos contaminados por lógicas culturais do capitalismo tardio, como se cada corpo fosse um *outdoor* de dor e de falhanço, por excelência, pondo em evidência a beleza das vidas falhadas. *Could Be Worse* sublima essa relação vital, e de excesso, de certos corpos com a arte, entre a vida e a apatia. Segundo Jennifer Doyle, em *Queer Wallpaper*: “Para aqueles de nós (provavelmente a maioria de nós) que se vêem condicionados por estruturas monolíticas (porque somos, por exemplo, *gays*, negros, trabalhadores, imigrantes, etc.), a arte não é um luxo, mas uma necessidade – leituras de livros *queer*, romances, filmes, pinturas e performances dão-nos mapas, manuais para encontrarmos prazer num mundo mais frequentemente organizado para a aniquilação desse prazer. [...] O trabalho político *queer* deve necessariamente ser sobre a política do momento, a política da acção, a política do bombástico, a política da inovação e, principalmente, a política da alegria.”

Feito de estruturas narrativas vulgares mas estranhas, sublinhando a repetição ou a serialidade, o absurdo e a anormalidade, mas também a paródia, o exagero, a melancolia e a celebração negativa, *Could Be Worse* é uma abordagem *gore* sobre a realidade e o lugar estranho da arte na vida. Mostra como os que supostamente ou “naturalmente” atacam o sistema – os radicais, os artistas e toda a dita contracultura – se tornaram parte

de uma trapaça generalizada, “hiper-normalizada” (Adam Curtis), porque submeteram os seus processos a uma “burrocracia” institucional. A sua oposição de facto parece não ter efeito sobre nada e nada muda de facto pelo facto de quererem que mude?

Como possível resposta, não resisto a citar um excerto de uma entrevista a Felix Gonzalez-Torres, conduzida por Robert Storr, em 1995, lido num livro que me foi oferecido pelo Cão Solteiro: “Quando levantamos a questão da arte política, as pessoas referem imediatamente Barbara Kruger, Louise Lawler, Leon Golub, Nancy Spero como artistas políticos. Quem serão então os artistas não políticos? Como se isso fosse possível neste ponto da história! Consideremos a abstracção e analisemos a mais bem-sucedida desses artistas políticos: Helen Frankenthaler. Porque serão eles os mais bem conhecidos artistas políticos, até mais que o Kosuth, mais que o Hans Haacke, muito mais que a Nancy e o Leon ou a Barbara Kruger? Porque não aparentam ser políticos! E, como todos sabemos, tem tudo a ver com a naturalidade, com ser-se o aspecto normativo de seja qual for o segmento da cultura com que estamos a lidar, da vida. É nesse aspecto que alguém como a Helen Frankenthaler é a artista mais politicamente bem-sucedida, quando contemplamos a agenda política que as suas obras implicam, porque ela serve uma agenda claríssima da Direita.”

Por abstracção – o termo é importante na construção de *Could Be Worse*, desde os desenhos luminosos até à conversa de chacha e aos imensos gestos vazios que constantemente invadem e quebram os diálogos e a acção –, segundo um dicionário de estética, podemos entender, genericamente, o processo através do qual, partindo de dados sensíveis, se produz o inteligível ou universal; ou o acto com que se isolam alguns aspectos relevantes de um objecto ou de uma experiência complexa. Portanto, dados sensíveis potencialmente universais, fragmentos de objectos ou experiências. *Can you feel it?* Lembra-nos Sousa Dias, no texto “Mas o que é o abstracto em arte?”, que os momentos fundamentais da

história da arte são aqueles em que os pintores pintaram “entre as coisas”. Ou seja, que não-coisas ou não-corpos constituiriam os objectos por excelência da grande pintura. Em *Could Be Worse*, tal como numa roda de terapia de grupo, sentimo-nos imersos numa rede informal mas protocolada de (in)cumplicidades e equívocos, cuja essência radica numa lógica processual que procura deslocar o familiar para um território de silhuetas desenhadas quase desconhecidas, quase abstractas, mas potencialmente significantes: “insatiable desires of the individual will.” Ora, para o historiador da arte alemão Wilhelm Worringer, que estudou os fenómenos da “abstracção e empatia”, dois conceitos centrais e em colapso em *Could Be Worse*, o impulso para a abstracção é algo que está presente no início de todas as artes. Os objectos e os fenómenos são arrancados do fluir quotidiano e pensados no seu valor absoluto, em si, sobre si: observar, seleccionar, comparar, interpretar.

Entre coisas, *Could Be Worse*, ou melhor, “podia ser pior”, surge no percurso do Teatro Cão Solteiro quase um ano depois de *Mise en Abyme*, tentativa radical e vertiginosa de reflexão sobre o que fazem, o que fizeram, como fazem e porque fazem. Sobre o fim. *Could Be Worse* explora terapêuticamente as violentas circunstâncias emocionais dos artistas perante a (im)possibilidade de deixar de fazer, ou de não praticar arte: prefeririam não fazer mas... entre coisas, são “não-sendo”, não fazendo.

Sobre o ser “não-sendo”, estado que se define também a partir da recusa, da inacção, podemos dizer como Fiódor Dostoiévski, em *Cadernos do Subterrâneo*, que “o molho, aqui, era feito das contradições e dos sofrimentos, do martírio em que a análise interior se tornava, e todas estas torturas, estas pequeninas torturas, conferiam um qualquer picante – diria mesmo, um sentido – à minha devassidão, em resumo, preenchiam perfeitamente a função de um bom molho.”

E nada melhor do que um bom molho de frustração para nos ajudar a pensar, não é? A partir da combinação de fragmentos, daquilo que se ergue, numa constante

dialéctica entre nós e os outros, entre o plano vertical e o horizontal, entre processo e tema, entre o bidimensional e o tridimensional, entre aquele que faz e fala e aquele que vê e escuta, entre transparência e opacidade cognitiva – desfazendo e pondo em causa hábitos e convenções –, em *Could Be Worse* percebemos que, afinal, não controlamos o que sentimos, o que queremos e o que fazemos. E isso é viciante. Pode então afirmar-se que em *Could Be Worse* a realidade interpenetra-se num irresolúvel jogo de reflexos, numa desconcertante tentativa de descodificar a estrutura profunda daquilo que nos leva a querer fazer arte. Afinal o que é um autor? E o que significa a morte do autor? *Feelings, nothing more than feelings...*

Na Grécia antiga, Sócrates declarou que “só sei que nada sei”. Ou seja, a confusão terá estado no âmago da sabedoria. A necessidade da abstracção e da especulação foram desde sempre operações fundamentais para a compreensão do mundo por parte dos artistas. *Could Be Worse* revela o prazer do desconforto que se pode ter perante uma ideia de arte enquanto veículo disruptivo, inquisidor e absurdo, abstracto, e que nos leva a um estado de curiosidade irresolúvel. Sobre a distância da arte e a sua desumanização, Susan Sontag sublinha que “superar e transcender o mundo em arte é também um meio de encontrar o mundo, e de treinar e educar a vontade para estar no mundo”. A natureza não-transparente, absurda e enigmática da prática artística, entre o provável, o improvável, o possível e o impossível, relembra-nos também as palavras de Ionesco: “Não se deve unicamente integrar. É preciso desintegrar. A vida é isso. A filosofia é isso. A ciência é isso. O progresso e a civilização são isso”, porque a arte, tal como refere Ernst Cassirer, “não é uma imitação mas uma descoberta da realidade”.

Concluindo, em *Could Be Worse* pressente-se um modo de actuação próximo do grotesco, não enquanto categoria estética ou formal mas de acordo com um sentido teórico ou espiritual, cuja definição de Geoffrey Harpham, no *The Grotesque: First Principles*, explicita: “O grotesco pode servir como metáfora

temática para a confusão, caos, insanidade, perda de perspectiva, colapso social, ou desintegração ou angústia. A suposição clara do grotesco é que as regras de ordem entraram em colapso; por esse motivo, é mais forte em épocas de agitação ou crise, quando antigas crenças em antigas ordens são ameaçadas ou se desmoronam.” O grotesco é abstracto e *queer*. E este palco monstruoso, ocupado pelo Teatro Cão Solteiro, é uma arrepiante gruta de néon, na qual se desmascara a fragilidade e perversidade das subjectivas narrativas e crenças sociais, artísticas, políticas... Isto opera-se através de um paradoxal uso de *desfantasia*, melancolia, desespero, desilusão – porque, por mais que se tente, nunca há respostas – e *desrealidade*: “As imagens estão repletas de realidade, porque a realidade, por sua vez, só pela realidade pode ser representada, imagens e mais imagens, realidades e mais realidades, nenhuma verdadeiramente real, enquanto permanece isolada, mas no entanto cada uma símbolo de uma definitivamente real incognoscibilidade, que é a sua totalidade.” (Hans Belting)

Caso para dizer: “Shoot the freak!”

12 Passos: muitos temores nascem do cansaço e da solidão. É tudo tão espectacular e tão triste na repetição e indiferença. E isto não é um espelho, pá. Não é sobre ti. Porque é que estás aqui?

“Nada do que eu faço é suficientemente bom. Não é suficientemente bonito, não é suficientemente engraçado, não é suficientemente profundo, não é suficientemente nada. Mas quando vejo uma rosa, isso é perfeito. Quero dizer, isso é perfeito. Quero olhar para Deus e dizer: ‘Como diabo é que fez isso? E por que diabo é que não posso fazer isso?’” – Joe Gideon (*All That Jazz*)

Isto não é para ti.

* Crítico e historiador da Arte.

Press the ESC key to pause continue

Nuno Fonseca*



O espectador entra na sala, tira o casaco, senta-se, troca uns olhares, acena a um conhecido, vê as horas, põe o telemóvel em modo de voo e o bruaá que alcatifa o auditório desvanece-se quando a Sra. Invisível entra, acende as luzes e começa a música. A cena, ou melhor, o espaço cénico vai-se instalando com a emergência das cadeiras, vindas do fosso de orquestra, e dos gestos determinados da Sra. que faz os preparativos. Entra um actor inquieto, que hesita, não sabe se fica ou se vá, e começa a cantar na sua dúvida hamletiana. “Oh diabo, isto é cantado...”, pensa o espectador que, por algum processo mimético, herda a dúvida do palco: “Should I stay or should I go.” Decide ficar. Afinal, está escrito no título: trata-se de um *musical*. Ao que parece, com música electrónica e um *placard* cheio de LEDs multicoloridos. Por associação, pensa nos néons e nas luzes da ribalta, lembra-se das legendas iniciais

de *Broadway by Light* do William Klein: “Os americanos inventaram o jazz para se consolarem da morte. Para se consolarem da noite, inventaram a Broadway. Em cada noite, um dia artificial nasce no centro de Nova Iorque [...]. Esse dia tem os seus habitantes, as suas sombras, as suas miragens e as suas cerimónias.” Pronto, “suspensão da descrença”, “fixação retiniana” e “cocleana”, o espectador relaxa na cadeira (só faltam as pipocas): agora fica mesmo, quer ser entretido.

É uma reunião de AAs. Estes grupos de entreatada voluntária surgiram nos anos 30, quando um cirurgião alcoólico do Ohio (outra vez a América), Bob Smith, e um outro alcoólico, Bill Wilson, que tinha decidido deixar de beber depois de uma “experiência religiosa” (o avô tinha passado por um processo semelhante, mas sabe-se que tinha tido tal experiência sob a influência de psilocibina), decidiram inventar um método para combater

o problema do alcoolismo, descrito no livro *Alcoólicos Anónimos*. Este título foi usado depois para nomear as reuniões regulares desses anónimos, que pretendiam escapar da sua intoxicação, manter-se sóbrios e operacionais para prosseguir com a sua vida quotidiana. Também há quem lhe chame *ramerrame*. Sentados num círculo de cadeiras, vão relatando à vez as suas histórias pessoais, o modo como caíram no vício e como tentam agora resistir à queda. A intoxicação dos personagens no palco é outra, muito mais difícil de superar. Em vez de alcoólicos, são artistas. Esses inadaptados que não compreendem a vida, nem o que fazem (como aliás todos os outros), mas que (ao invés de tantos outros) não conseguem deixar de sentir tudo isso intensamente e de expelir por todos os poros essa incompreensão. Se pudessem, fariam como Ulisses fez para se proteger das sereias e tapavam os seus ouvidos às vozes das filhas de Zeus

e Mnemósine. Se calhar, é por isso que aqui cantam, para não ouvirem vozes.

Porque, na verdade, estes artistas tomaram a decisão de não praticar, de não fazer. Tornava-os demasiado infelizes. Então, como Bartleby, preferiram não o fazer. Aliás, é uma injunção do método: “Não faças. A inação é o princípio da atividade da recuperação”, diz André no seu papel de orador motivacional, mas que, como é habitual nestes grupos, padece das mesmas fragilidades e condições dos restantes (como na “Parábola dos Cegos”, tão bem ilustrada por Bruegel). No círculo desajeitado de cadeiras que os seus movimentos e narrativas vão decompondo, parecem procurar amparar-se, suportar-se, dar as mãos, mas, para além de cegos, são surdos, não se ouvem entre si, são indiferentes ao que os outros cantam. Na verdade, não se sabe bem quem canta de cada vez que surgem, de fora do espaço, os *beats*, os *loops*, os *arpeggios*, os impulsos electrónicos e ondas sinusoidais ou em serra, filtrados ou modulados pelo demiurgo de pijama que no seu quarto talvez também procrastinasse (jogando paciências ou ao Chuckie Egg). Sabe-se (mas apenas porque se vê) que alguns desses sons de sintetizador e de *beat box* fazem soltar os corpos dos actores em imprevisíveis *jerks* ou involuntários movimentos que os tentam libertar do torpor da pausa imposta, como nas danças de esqueletos de Holbein. Porque é disso que se trata aqui: de vida e de morte. Só não parecem saber, estes anónimos, quem está morto e quem está vivo.

Numa curva, logo a seguir ao Instituto de Medicina Legal, a artista parece ter sido surpreendida pela vida, mas, num êxtase sinforofílico, observa-se de fora do seu próprio corpo, como num filme ballardiano. Era uma recaída. Felizmente foi salva, mas, em todo o caso, desenvolvera um *hobby* soteriológico – o croché – , que a ajuda a concentrar-se em fazer e desfazer, fazer que faz mas não faz. Cria, assim, a ilusão de estar dentro e fora do círculo. O círculo mágico de cadeiras onde todos pretendem sentir-se seguros. Mas o próprio círculo opera uma ilusão topológica, como numa fita de Moebius:

a de criar uma perpétua reversibilidade entre o dentro e o fora, a arte e a vida, a vida e a morte. Quem sabe qual é a verdadeira vida? Ou melhor: quem quer saber essa diferença? É o artista *punk* das onze da noite, que num arrebatamento de destruição dionisíaca tenta levantar o véu de Maya e rompe o círculo dos mortos-vivos? É o artista sonâmbulo fascinado pela tranquila imobilidade dos que dormem, mas que desistiu de pintar esses *still life* em nome de uma sonhada liberdade? É a artista demasiado talentosa, *malgré elle*, ou, pelo menos, demasiado adulada para se sentir feliz e que só queria voltar para o destino bucólico da agronomia? Saberá ela que na Arcádia também viveram os que agora estão mortos? Ou será a artista que vampirizou a vida, a sua e a dos que a rodeiam, porque o romance precisa de vida, de drama, de conflito, talvez tanto como a vida precisa de romance, e porque afinal a “vida não é nada, é ridícula, é tão ridícula por dentro como é por fora”? Será o artista que prefere não dançar e deixar de sangrar, apesar de o seu corpo (e a sua mente) continuar a sentir (a contar) a pulsação dos compassos? Será o artista que deixou de filmar porque, como no *Retrato Oval* de Edgar Allan Poe, chegou a acreditar ter finalmente captado (pela câmara) a “vida ela mesma”, no exacto momento em que perdeu o seu ente mais querido? Ou será João, o verdadeiro anónimo, que entrou ou foi puxado para dentro do círculo sem ninguém saber exactamente como ou porquê, mas que, talvez como nos quadros que tentam implicar e tornar cúmplice o espectador, dê a ver o dilema e a situação de todos os outros, incluindo os que pensam estar a ver de fora o círculo?

Enquanto o espectador não souber responder a nenhuma destas questões, e sem garantia de que alguma vez o consiga fazer, poderá, contudo, cantar e dançar como os outros artistas anónimos, até à exaustão. Afinal de contas, podia ser bem pior.

*In girum imus nocte ecce et consumimur igni
e vice-versa.*

* Investigador do Instituto de Filosofia da Universidade Nova de Lisboa.

ficha técnica TNSJ

produção executiva Alexandra Novo
direção de palco Emanuel Pina
adjunto do diretor de palco Filipe Silva
direção de cena Pedro Guimarães
luz Filipe Pinheiro (coordenação),
Adão Gonçalves, Alexandre Vieira,
José Rodrigues, Nuno Gonçalves,
Rui M. Simão
maquinaria Filipe Silva (coordenação),
Adélio Pêra, António Quaresma, Carlos
Barbosa, Joaquim Marques, Joel Santos,
Jorge Silva, Lídio Pontes, Paulo Ferreira
som Joel Azevedo
vídeo Fernando Costa

apoios TNSJ



apoios à divulgação



agradecimentos TNSJ

Câmara Municipal do Porto
Polícia de Segurança Pública
Mr. Piano/Pianos Rui Macedo

residência artística O Espaço do Tempo

apoios Cão Solteiro



apoios financeiros Cão Solteiro



agradecimentos Cão Solteiro

Otelo Lapa, Ermelinda Fernandes,
Joana Cunha Ferreira, João Bicho,
João Brandão, João Cabral, Lucio Magri,
Luísa Rodrigues, Maria Braga,
Ricardo Santanna, Ricardo Teixeira,
Tiago Pinhal Costa, Vítor Silva

edição

Departamento de Edições do TNSJ
coordenação Fátima Castro Silva
fotografia Joana Dilão
design gráfico Dobra
impressão Greca – Artes Gráficas, Lda.

Os textos incluídos neste programa foram escritos de acordo com a antiga ortografia.

Could Be Worse: The Musical

criação

**Cão Solteiro &
André Godinho**

música original

PZ

música original adicional

Rodrigo Vaiapraia

Rui Antunes

Violeta Azevedo

texto

José Maria

Vieira Mendes

figurinos

Mariana Sá Nogueira

cenografia

Vasco Araújo

desenho de som

João Moreira

coreografia

Sónia Baptista

Gonçalo Egito

desenho de luz

Daniel Worm D'Assumpção

preparação vocal

Rui Baeta

mistura e masterização

Zé Nando Pimenta

assistência de figurinos

Inês Ariana

adereços de figurinos

Nuno Tomaz

João Caldas (tricot)

costura

Mestra Teresa Louro

Mestra Rosário Balbi

construção de cenografia

Heróis ao Rubro

produção e fotografia

Joana Dilão

interpretação

André Godinho

Cecília Henriques

Gonçalo Egito

João Duarte Costa

Patrícia da Silva

Paula Sá Nogueira

Rodrigo Vaiapraia

Sónia Baptista

Tiago Jácome

coprodução

Cão Solteiro

São Luiz Teatro Municipal

TNSJ

Estreia

dur. aprox. 2:00

M/12 anos

Conversa pós-espetáculo

8 nov

Teatro Nacional São João

7-10 novembro 2019

qui+sex 21:00 + sáb 19:00

dom 16:00

OTNSJ É MEMBRO DA



Cão Solteiro . teatro

