

SÃO LUIZ

Director Artístico:
JORGE SALAVISA

Temporada 2009~2010

FODER E IR ÀS COMPRAS



SÃO LUIZ

Director Artístico:
JORGE SALAVISA

Temporada 2009~2010

FODER E IR ÀS COMPRAS

29 ABR A 15 MAI 2010
QUARTA A SÁBADO
ÀS 21H00
DOMINGO ÀS 17H30
SALA PRINCIPAL
M/18

PEÇA ESTREADA A 15 NOVEMBRO
2007 NO CENTRO CULTURAL
DE BELÉM.

A REPOSIÇÃO
É UMA CO-PRODUÇÃO
SLTM ~ PRIMEIROS SINTOMAS

AGRADECIMENTOS

Ana Brum, Ana Maia, Ana Pais, André Pato, Andreia Carneiro, Arsof, Bruno Bravo, Catarina Barata, Catarina Ferreira, Centro Cultural de Belém, Christopher Murphy, Constança Carvalho Homem, Centro Informática de Apoio a Universitários (CIAU), Dino Alves, Eduardo Oliveira, Francisco Frazão, Gescartão, Giacomo Scalisi, Iris Pereira, Luhuna Carvalho, Maria João Ferreira, Maria José Silva, Marta Figueiredo, Mafalda Gouveia, Moreno Cabeleireiros, Nuno Tudela, Patrícia Maravilha, Patrícia Raposo, Pedro Salvado, Rosa Baptista, Tânia Franco e Tiago Romão

TEXTO
MARK RAVENHILL
TRADUÇÃO
ANA BIGOTTE VIEIRA
DIRECÇÃO ARTÍSTICA E ENCENAÇÃO
GONÇALO AMORIM
INTERPRETAÇÃO
CARLA MACIEL
CARLOTO COTTA
PEDRO CARMO
PEDRO GIL
ROMEU COSTA
ADEREÇOS E FIGURINOS
ANA LIMPINHO
MARIA JOÃO CASTELO
SONOPLASTIA
SÉRGIO MILHANO
DESENHO DE LUZ
JOSÉ MANUEL RODRIGUES
GRAVAÇÃO E MONTAGEM
CATARINA BARATA *com*
MARIA JOÃO FERREIRA
e PEDRO SALVADO (Dread Monkey)
ESPAÇO CÉNICO
RITA ABREU
DIRECÇÃO DE PRODUÇÃO
PAULA FERNANDES





© Maria José Silva

FODER E IR ÀS COMPRAS
ABR/MAI ~ 10

Imaginámos este espectáculo no nosso palco. Resolvemos abraçar um projecto que foi construído a partir de pouco e que na sua curta carreira motivou a crítica, entusiasmou públicos e artistas.

“*Um check-up à sociedade de consumo*”, dizem-nos os Primeiros Sintomas a propósito de *Foder e ir às Compras*, mas esta excelente e ousada encenação de Gonçalo Amorim e fantástica interpretação de Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa levam-nos mais além do simples diagnóstico com a intensidade que imprimem ao texto de Mark Ravenhill.

Sejam bem-vindos a este espectáculo.

Jorge Salavisa

Director Artístico SLTM

INTERESSA-ME CONTAR A HISTÓRIA DESTA FAMÍLIA

Gonçalo Amorim (Lisboa, Novembro de 2007)

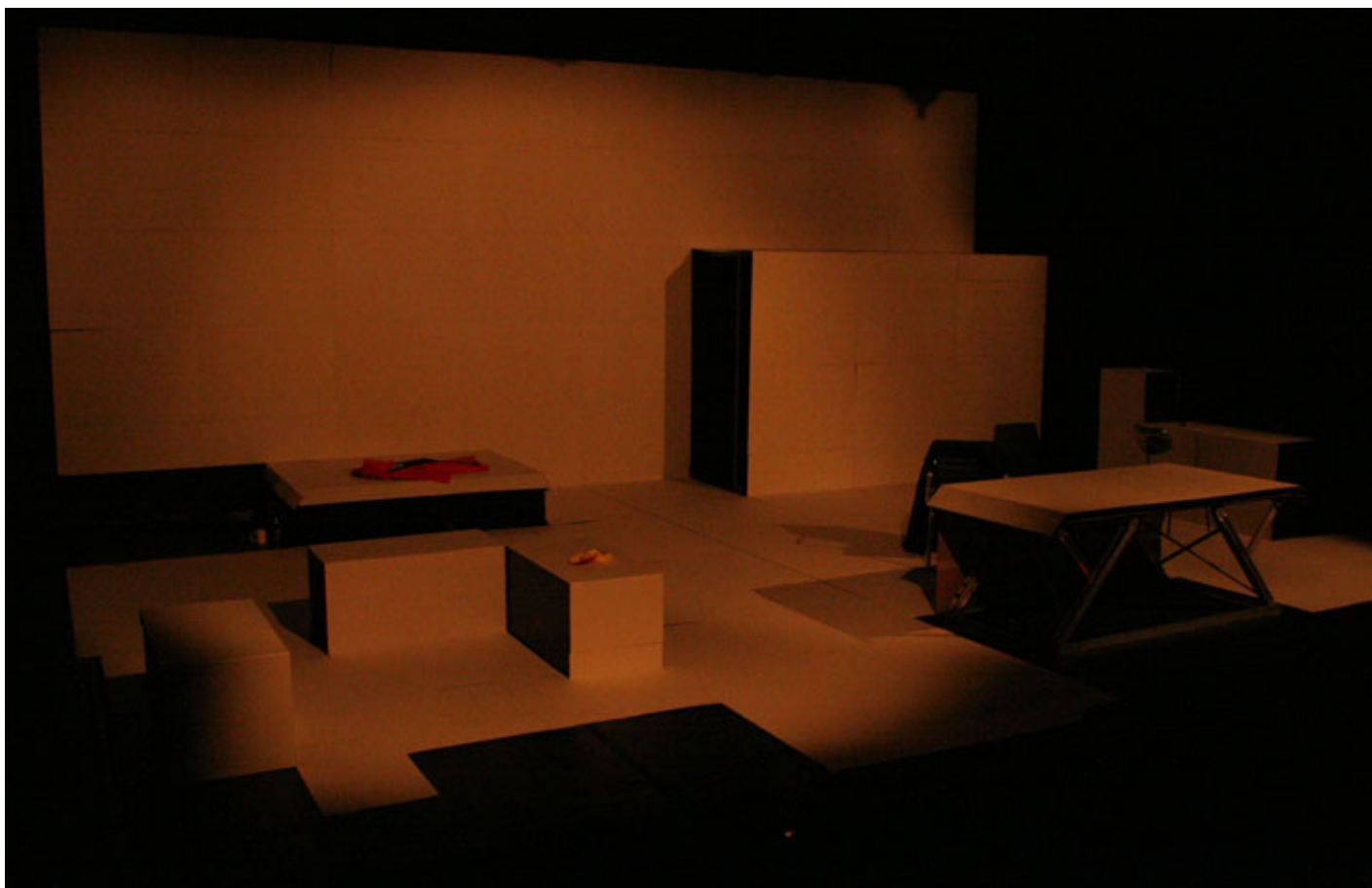
Interessa-me contar a história desta família. A forma como se desmembrou, a quantidade de histórias que ficaram na memória, os seus pormenores, as palavras simples, o ciúme, a ausência, a luta pela sobrevivência, a perspectiva da morte. E, através do bem contar a história de Mark, Robbie e Lulu, aceder a toda a dimensão política do texto de Ravenhill. Em *Foder e Ir às Compras* entramos directamente no apartamento de uma família que está prestes a ser abandonada pela sua figura patriarcal. A partir desta primeira cena, a peça divide-se em duas linhas narrativas fundamentais: a de Mark à procura de uma vida nova e a de Lulu e Robbie em luta pela sobrevivência. Enquanto as hipóteses de sobrevivência de Lulu e Robbie na ausência da figura tutelar se mostram nulas, a procura de Mark parece estar a dar frutos com Gary, o jovem prostituto em quem se materializa o seu anseio de libertação. Depois de várias peripécias, as duas linhas narrativas cruzam-se perto do final da peça. Mark pede apenas um dia a Gary e trá-lo para casa para o foder e tentar uma relação de amor. Quando chegam a casa, encontram Lulu e Robbie num beco sem saída – têm um dia para arranjam uma grande quantidade de dinheiro. A estas personagens só resta, portanto, um dia para terem amor e dinheiro. Gary, que paira como um fantasma por cima do equilíbrio familiar, tem (ainda por cima) bastante dinheiro consigo, o que faz com que se materialize nele a grande solução para o reequilíbrio emocional e financeiro desta família.

Dá-se então uma espécie de ritual sacrificial em que, com o consentimento de Gary, ele é anulado. Com o seu dinheiro são pagas as dívidas e a harmonia familiar é aparentemente restabelecida.

Assim, através desta estrutura de drama familiar, Ravenhill faz um diagnóstico assertivo sobre a sociedade de consumo. Como se pode ler no texto do programa (Ana Bigotte Vieira), as palavras que coloca na boca das suas personagens têm vários níveis de leitura e de significado, tornando *Shopping and Fucking* um texto dramático fundamental dos anos 90 do século XX. Como espectáculo, *Foder e Ir às Compras* tenta manter a toada realista que o texto pede, alicerçada no trabalho dos actores (Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa) e nos figurinos e adereços (Maria João Castelo e Ana Limpinho). A cenografia (Rita Abreu), o desenho de luzes (José Manuel Rodrigues) e a sonoplastia (Sérgio Milhano) pretendem, porém, ser mais conceptuais, remetendo-nos para a superficialidade da imagética contemporânea relacionada com o consumo, mas, em simultâneo, abrindo portas para a instalação de ambientes de maior densidade – particularmente importantes na segunda parte do espectáculo, quando as duas linhas narrativas se aproximam a grande velocidade e com grande tensão.

Aos actores é pedido que, à medida que o espectáculo decorre, se tornem cada vez mais contidos no que diz respeito à explicitação corporal e vocal das emoções das personagens, para que – com o avolumar da tensão – estas se tornem cada vez mais lúcidas em situações extremas de sobrevivência. Se na primeira parte do espectáculo um certo desajustamento emocional das personagens deve potenciar o lado cómico do texto, na segunda parte a sua lucidez deverá potenciar o seu lado trágico, independentemente da grande quantidade de ecos trágicos e cómicos que povoam o texto no seu todo.

Não me queria, porém, alongar muito – tudo o que escrevi são leituras dramáticas e intenções decididas por toda a equipa. O espectáculo, como sempre, falará por si.



© Maria José Silva

FODER E IR ÀS COMPRAS
ABR/MAI ~ 10

I. nesta reposição

AS IMAGENS DAS EMBALAGENS

Rita Abreu (Lisboa, Novembro de 2007)

A pele publicitária, as embalagens, a aparência atraente dos objectos que consumimos são uma pele supérflua que deitamos fora para podermos chegar ao seu conteúdo. Mas, na realidade, são estas imagens, impressas nas embalagens, que nos mostram o que é bom, o que é bonito, o que devemos comer, com quem nos devemos parecer, e que nos fazem correr atrás de um mundo imaginário criado por uma sociedade consumista.

O espaço cénico de *Foder e Ir às Compras* procura recriar esta sociedade sem conteúdo, frágil e vazia como caixas de cartão, mas agora do avesso, isto é, com a possibilidade do recomeço e da criação de uma identidade partindo do próprio vazio. Queremos apagar, esquecer, queremos uma folha branca e em branco para começar de novo. Mas o passado está lá, a memória não se apaga e, subjacente, aparece materializada na volumetria utilizada como suporte para o decorrer da acção. Partimos à procura daquilo que éramos à chegada?

DESTA REPOSIÇÃO

Ana Bigotte Vieira (Lisboa, Abril de 2010)

I. nesta reposição

É curioso que, em 2007, quando montámos *Shopping and Fucking*, a questão da falta de actualidade da peça (que estreou em Inglaterra em 1996) não se nos colocou. Havia aqui e ali elementos de estranheza (a Princesa Diana, o Rei Leão...), mas nada que nos desencorajasse da sua eficácia enquanto reflexão política sobre a sociedade. Mais: esses elementos anacrónicos como que faziam parte da grande família *pop* com que crescemos nos anos 90 e nisto eram-nos perfeitamente contemporâneos. Era importante metê-los ao barulho se queríamos abordar a questão do que existe de político na construção do que nos é permitido desejar.

Hoje, à luz do que fizemos nos últimos dois anos – e estamos a pensar nos espectáculos-reflexão *A mãe* de Bertolt Brecht com música de Hanns Eisler (Culturgest, Março 2009), *Guarda Sol Amarelo* com o teatro Aparte de Telheiras, ou mesmo no espectáculo em que agora trabalhamos, *Centro de Dia* (alkantara/Centro Social da Sé) – é-nos talvez mais fácil compreender por que razões considerámos o texto de Ravenhill tão eficaz.

Se com *A mãe*, por via da revisitação de um espectáculo histórico do período pós — 25 de Abril, nos debatemos com a construção da memória da revolução de 74, e em *Guarda Sol Amarelo*, por intermédio das micro-histórias dos habitantes de Telheiras, andámos às voltas com a expansão das classes médias portuguesas nos anos 80 e 90, em *Foder e Ir às Compras* pegámos num texto inglês dos anos 90 para falar de como é viver em Portugal em 2007, vinte anos depois da entrada para a CEE e 10 anos depois da década cavaquista.

E fazê-lo implicou levar muito a sério a transacção comercial como modelo para todas as relações humanas, mas também a materialidade das figuras mediáticas, ou um certo cosmopolitismo. Implicou um entendimento da política como construção de subjectividades, de modos de ser e de desejar – e não tenta Mark que os seus sentimentos se enquadrem nas palavras da gestão?

Mas implicou também, acima de tudo, gostarmos colectivamente de o fazer e, com isso, inventarmos formas de suspensão destas lógicas.



© Maria José Silva

II. *o espectáculo em 2007, alguns ecos*

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE CRÍTICOS DE TEATRO – PRÉMIO DA CRÍTICA 2007 * *FODER E IR ÀS COMPRAS* UMA PRODUÇÃO PRIMEIROS SINTOMAS E CCB

Ana Pais (Lisboa, Abril de 2010)

* Em ex-aequo com *A Tragédia de Júlio César* do Teatro da Cornucópia, encenação de Luis Miguel Cintra.

FODER E IR ÀS COMPRAS
ABR/MAI ~ 10

Em 2001, Aleks Sierz baptizou a emergente e explosiva dramaturgia britânica com a expressão *in-yer-face theatre* (qualquer coisa como “teatro de choque” em português). Sublinhando um carácter agressivo e provocatório, este termo procura descrever um estilo contemporâneo de composição escrita e cénica típica dos anos 90 em Inglaterra, em que o espectador está literalmente na mira de um disparo. Este teatro estoirá-lhe na cara, confronta-o com imagens, sensações e realidades que não poderá, daí em diante, ignorar, pois elas invadem-no, chocam-no, tomam conta do seu espaço íntimo, numa palavra, exploram os limites emocionais e sociais entre o palco e a plateia. Não será, portanto, difícil saber quando estamos perante um espectáculo deste género. Segundo o crítico, não é mesmo nada difícil: “a linguagem é obscena, há nudez em cena, as pessoas fazem sexo à nossa frente, há violência a rodos, uma personagem humilha outra, quebram-se tabus, toca-se publicamente em assuntos indizíveis, subvertem-se as estruturas dramáticas convencionais”. De facto, difícil seria não o reconhecer.

II.
o espectáculo em 2007, alguns ecos

Passados quase vinte anos desde o surgimento desta nova sensibilidade, pouco devedora à subtilidade mas profundamente marcada por uma crítica visceral da sociedade, o grito demolidor de angústia e asco do teatro *in-yer-face* é hoje escutado com outra serenidade. Não que tenha verdadeiramente mudado a paisagem do sofrimento nem se tenham alterado os esquemas sistemáticos que o geram, mas porque nos habituámos a ele. À força das inúmeras encenações, traduções, dissecações do teatro *in-yer-face*, habituámo-nos a ignorar a sua dor, a sua raiva. Consumimos o seu efeito de choque. Assim também, habituámo-nos a pensar e a ver representados os autores do teatro *in-yer-face* sob um determinado prisma: o da tragédia, da escuridão, da escatologia, da agressividade. Talvez por isso, pudéssemos mesmo pensar em textos como *Foder e ir às Compras*, de Mark Ravenhill – uma das referências autorais deste estilo – como textos ‘datados’, pertencentes a uma estética em vias de esgotamento.

E eis que se instala a dúvida: como pode hoje este teatro causar o mesmo efeito de anteriormente face a um espectador exposto, habituado e preparado para tais experiências? Por que razão levar à cena um texto cuja função central não poderá ser cumprida? O espectáculo *Foder e ir às compras*, co-produzido pela companhia Primeiros Sintomas e o Centro Cultural de Belém, numa encenação de Gonçalo Amorim, oferece-nos motivos de peso, que levaram o júri nomeado pela APCT a destacá-lo com o Prémio da Crítica 2007 (ex-aequo com *A Tragédia de Júlio César*, pela Cornucópia).

Uma década depois da sua estreia, em 1996 no Royal Court Theatre em Londres, um conjunto pontual de fazedores de teatro leva à cena *Shopping and Fucking (Foder e ir às Compras)* em Lisboa, no ano de 2007. Não sendo a estreia nacional desta obra (produzida pelo Teatro Plástico em 1999 e encenada por Carlos Afonso Pereira em 2006), esta produção evidencia-se pelo modo como se apropria de uma linguagem dramática e de uma sensibilidade cénica, muito marcada por uma inquietude finesse secular, e a desloca milimetricamente de um imaginário *fétiche* para um território ambigualmente decadente e confortável. Através de um olhar refrescante sobre o texto, o trágico quadro de *Foder e ir às compras* surge-nos com uma punjança arrebatadora, a um tempo turbulento e magnetizante. As situações dramáticas sustentam-se sempre num ambiente de tensão entre uma coloquialidade realista, no caso, extremamente bem cuidada e fluida na tradução de Ana Bigotte Vieira, e um desnudamento de corpos, intensidades e emoções, rasgando as fronteiras entre o que é admissível ver na cena e aquilo que pertence à esfera da vida privada. Obviamente, no seu tumulto, este rasgão obsceno pode ferir susceptibilidades. Mas não é exactamente por isso que o espectáculo magnetiza. Isso seria fácil, dados os ingredientes da ‘fórmula’ *in-yer-face*. É que toda a tensão, ambientada num espaço sem identidade, sem elementos pessoais e, por isso, quase abstracto e até minimalista, que Rita Abreu construiu como que numa evocação dos grandes hipermercados – como é típico dos não-lugares da contemporaneidade diagnosticados por Marc Augé –, corroborada pelos adereços e figurinos de Ana Limpinho e Maria João Castelo, é, sobretudo, gerida pelo deslumbrante elenco e lançada como uma força pulsional para o público, enredando-o. Ambivalente na forma como manipula um jogo de atracção e repulsa entre os actores e entre o palco e a plateia, o espectáculo assenta numa leitura dramaturgicamente surpreendente e bem fundamentada, tanto ganhando contornos sombrios quanto apelando a uma ironia empática.

Encenar este texto de Ravenhill significa regressar ao grande tema do sofrimento humano, exposto em ferida aberta no contexto da sociedade ocidental, consumista, hedonista e lacunar em valores e estruturas institucionais. Vagueando como átomos perdidos na órbita aniquiladora das dependências, as três personagens centrais – Mark, Robbie e Lulu – estão reunidas nesta proposta através de uma espécie de núcleo familiar em colapso, que tem na sua base não afectos, mas uma ‘transacção’: Mark compra a outro homem o casal Robbie e Lulu num supermercado, ou assim nos é apresentado o momento em que se conheceram. O texto coloca a transacção enquanto o mito original, a narrativa fundadora da família invertida: por um lado, configurando um casal, Robbie e Lulu precisam, paradoxalmente, de alguém que tome conta deles, tal como o adolescente Gary, que a ‘família’ sacrifica para sua salvação financeira com uma espécie de ritual iniciático, começado justamente com a evocação dessa mesma história, a favorita de Robbie e Lulu. Por outro lado, Mark, que podia ser o filho, representa uma figura parental que os abandona, em virtude de uma estadia numa clínica de reabilitação. Mark não só é dependente de drogas

II.
o espectáculo em 2007, alguns ecos

pesadas como também de afecto – o sexo para ele é possível apenas enquanto transacção –, pelo que a espiral de desencontros, fragilidades e buracos negros se expande indefinidamente. Nesta voragem, o dinheiro compra droga, sexo e compras em lojas e supermercados, mas nada substitui o que manifestamente falta a todas as personagens – amor, segurança e autonomia, os pilares básicos de um crescimento saudável.

Embora o texto dê indicações claras de que as relações entre as personagens se assemelham às de uma família tradicional, denunciando, conseqüentemente, a sua ruína enquanto ancoradouro de valores e confiança, nada obriga a vermos em palco a sua dinâmica afectiva. Aliás, seria mais óbvio e útil para um tratamento de choque do espectador sublinhar a violência e revolta através dessa dinâmica. E é essa evidência que esta proposta não reitera. Desdobrando lentamente a relação entre as personagens numa ambiguidade entre a frustração e o desamor, por um lado, e a cumplicidade e a ironia, por outro, a opção da encenação foi a de criar um outro plano de entendimento deste universo sombrio. Ao evitar o tom provocatório do teatro *in-yer-face*, que em tudo depende das interpretações, Gonçalo Amorim evitou igualmente o *clichet* da sua representação, muitas vezes confundido com a violência gratuita. O encenador encontrou na dramaturgia da ambivalência uma delicadeza, uma frescura e um conforto surpreendentes para uma paisagem absolutamente inóspita, demonstrando uma cativante inteligência no modo como articula as matérias da cena no espectáculo: actores, texto, cenário, música e movimento, tudo conflui para uma poderosa e vibrante respiração, fazendo o espectáculo pulsar a um só ritmo.

Inevitavelmente, este ritmo sustenta-se no pilar inabalável do elenco. Carla Maciel, Carloto Cotta, Pedro Carmo, Pedro Gil e Romeu Costa são os actores que se entregam, diríamos, literalmente de corpo e alma na construção de uma partitura de gestos, tonalidades e temperaturas: do desalento mais soturno, à petrificante violência de um ritual, ao riso cristalino até à ternura contagiante de um regresso a casa, depois de passada a tempestade. A harmonia, a intensidade e a generosidade das suas interpretações superam qualitativamente qualquer expectativa no que toca ao domínio do corpo, da palavra, da voz e da capacidade de escuta dos movimentos de conjunto. Irrepreensíveis, os actores dão mostras de uma sintonia e de um rigor reveladores de um trabalho colectivo e empenho tão assinaláveis (e, é preciso dizê-lo, a duríssimas penas financeiras e logísticas) tanto quanto imprescindíveis para atingir resultados como este. Na sua fluidez macia, o espectáculo é atravessado ainda por um forte erotismo, determinado não só pela linguagem e pelas acções dramáticas do texto mas também, e muito particularmente, pela carga sensual com que o elenco, elegantemente, contamina toda a cena. E é esta última, que reside na voluptuosidade tanto da carne quanto dos afectos, a responsável primeira por desviar o espectáculo do registo provocatório mais evidente. Clarividente face ao perigo da saturação de um estilo, o pequeno desvio amplia-se num passo notável: o elenco transforma um texto *in-yer-face* num espectáculo *in-yer-heart* – directo ao coração. Como uma flecha de cupido, o espectáculo acerta em cheio no alvo do sentimento, aproveitando o rasgo aberto no íntimo do espectador para dosear violência e ternura. Deste modo, ele actualiza o choque inerente à obra num erotismo que tanto atrai quanto provoca repulsa, tanto nos aproxima com pequenas ironias, gestos de cumplicidade e doçura (de que é emblemática a última cena), quanto perturba e nos afasta com a violência da carne e das situações.

É evidente que a obscenidade, o sexo, a violência, a humilhação, os tabus *in-yer-face* continuam lá, mas como que numa expressão suavizada do trágico, pelo riso e pelo amor; como se o trágico tivesse sido superado, como se, por algum estranho motivo, conseguíssemos sobrevoar a paisagem negra; como se o próprio espectáculo nos libertasse dos fantasmas freudianos e dos mil espectros da pós-modernidade exaurida, abrindo, vagarosamente, espaço para o recomeço, com Eros.



© Maria José Silva

III. outros textos, contextualização, pessoas

* Texto publicado na folha de sala de *O corte e Produto*, encenados pela Assédio em 2007 e gentilmente cedido pela autora (também tradutora destas peças), a quem agradecemos. Está prevista para breve, numa co-produção Primeiros Sintomas/ Artistas Unidos (Livrinhos de Teatro/Cotovia), uma edição conjunta das peças de Mark Ravenhill *Foder e Ir às Compras* (tradução de Ana Bigotte Vieira) e *O Corte e Produto* (tradução de Constança Carvalho Homem).

FODER E IR ÀS COMPRAS
ABR/MAI ~ 10

RAVENHILL: ABREVIADO

Constança Carvalho Homem *

Na introdução de *Plays: 1*, de Mark Ravenhill, Dan Rebellato afirma que *Shopping and Fucking*, enquanto título, se inscreveu na consciência colectiva de forma indelével e talvez apenas comparável ao rastilho aceso por *Look Back in Anger*, de John Osborne, em finais dos anos 50. Não é tanto o mérito dos títulos que aqui nos interessa quanto a aproximação de dois dramaturgos que foram, à distância de quarenta anos, figuras tutelares da renovação do teatro britânico do século XX. Osborne foi um dos principais responsáveis pela introdução de um género a que a crítica chamou *kitchen-sink drama*, caracterizado sobretudo por uma ampliação temática e cénica absolutamente fracturante em relação ao teatro instituído. Pode dizer-se que com os *angry young men*, e com Osborne em particular, o público começou a perder o estatuto de ‘visita’ e o nunca-visto doméstico, até então demasiado prosaico ou íntimo para integrar um produto artístico, passou a ocupar uma posição central em palco. A par de Sarah Kane, Mark Ravenhill é o mais celebrado autor do *in-yer-face theatre*.

(...) O termo *in-yer-face* foi cunhado pelo crítico Aleks Sierz em referência a uma geração de jovens dramaturgos que se estrearam em palcos londrinos na década de 90 e cujas peças exibiam traços comuns: a explicitude do corpo e do sexo, a visibilidade das drogas e dos comportamentos à margem da norma, a subversão da certos protocolos e estruturas dramáticas, a flexibilidade do discurso, que atordoa de tão simultaneamente brutal, irónico e lúdico, e a noção, mais ou menos generalizada, de que nem as pessoas, nem os laços que as unem, escapam aos circuitos do consumo. Ravenhill e os seus contemporâneos foram cabalmente acusados de sensacionalismo, de violência e nudez extremas, de gosto pelo sórdido, mas o facto é que protagonizaram um novo espasmo de expansão do foco cénico e, tendo em conta a popularidade que ainda hoje gozam dentro e fora do Reino Unido, é relativamente seguro dizer-se que o *in-yer-face* não foi meramente um *hype* circunscrito, um fenómeno geracional. De facto, não é possível olhar-se para a produção dramaturgica contemporânea à escala global sem reconhecer, na ‘elasticidade’ do género, o legado do teatro britânico dos anos 90.

III.
outros textos,
contextualização, pessoas

Após ter concluído os seus estudos na Universidade de Bristol, e na sequência de um monólogo apresentado num *pub* em Londres, Mark Ravenhill recebeu um convite para escrever para a Out of Joint Theatre Company. Em 1996, Max Stafford-Clark encenou *Shopping and Fucking* no Royal Court Theatre e consagrou-a enquanto quintessência de uma década. *Shopping and Fucking*, *Handbag* e *Some Explicit Polaroids* são, porventura, as peças onde mais nitidamente se detecta a matriz do teatro de Ravenhill – um teatro comentário, intrusivo e mordaz. São também as mais explicitamente ancoradas ao seu próprio tempo. De um modo geral, há em todas as suas personagens uma consciência aguda da sua própria ‘descartabilidade’, sem que haja, no entanto, qualquer drama em torno disso. As leis do mercado são um dado adquirido a todos os níveis, pelo que a procura do bem-estar é sempre a curtíssimo prazo e quase puramente circunstancial.

(...) Em *Shopping and Fucking*, Mark inicia uma cura de desintoxicação; em *Some Explicit Polaroids*, Tim decide interromper o cocktail de químicos que impediriam a progressão do HIV. O primeiro permite-se viver, o segundo dá-se ao luxo de morrer mas, para Mark e Tim, em pólos aparentemente opostos, o sexo seguro é o que se processa exclusivamente segundo os moldes de uma transacção. Em *Handbag*, trabalho premiado pelo jornal Evening Standard, somos inicialmente confrontados com a experiência da paternidade repartida entre um casal de mães e um casal de papás, e transparece até uma certa esperança em torno desta família em duplicado. No entanto, o esboroar do paradigma da família de afecto parte de Suzanne e David, colegas e peritos em estudos de mercado que traem justamente a pedra de toque do seu ofício, a manutenção do ‘estritamente profissional’ com terceiros. Aqui, a apologia dos prazeres simples e imediatos é um sintoma claro da incapacidade de lidar com o compromisso. Apesar do diagnóstico, Ravenhill surpreende quando nos brinda com clarões de contentamento, ternura e clarividência. São momentos desgarrados, quase a despropósito, em que as personagens escapam à lógica da compra e venda da sociedade de serviços, ou suspendem a aparência do “perfeitamente desprendido, perfeitamente *cool*”, e se entendem verdadeiramente – quer seja a partilhar uma refeição congelada, quer seja a distribuir ecstasy de graça numa festa.

Para além de duas peças de teatro para juventude, *Totally Over You* e *Citizenship*, os trabalhos mais recentes de Ravenhill são objectos distintos e peculiares, unidos apenas por um regresso em força ao humor negro. *Product*, um monólogo que o próprio Ravenhill interpreta e que trouxe à Culturgest em 2006, é uma espécie de reflexão sobre como fazer um *blockbuster*. *O Corte* expõe uma visão distópica de um futuro plausível em torno de um acto cirúrgico relativamente misterioso. O universo da peça parece ser consequência directa da falência do mundo espelhado em peças anteriores: não nos apercebemos de que o capitalismo subsista em piloto-automático, vemos antes a tentativa de uma abrangente intervenção estatal; por outro lado, o individualismo desleixado, mas militante, das personagens das primeiras peças deu lugar a um esforço, a uma necessidade exacerbada de se ser consequente.

Referências

RAVENHILL, Mark (2001), *Plays: 1*, London, Methuen.
RAVENHILL, Mark (2005) *Shopping and Fucking – with commentary and notes by Dan Rabellato*, London, Methuen.

Outras referências

Biografia e perspectiva crítica sobre Mark Ravenhill no site do British Council:
www.contemporarywriters.com/authors/?p=auth258
Aleks Sierz's in-yer-face theatre website:
www.inyerface-theatre.com/

SHOPPING AND FUCKING

Ana Bigotte Vieira (Lisboa, Novembro de 2007)

III.
outros textos,
contextualização, pessoas

Shopping and Fucking retrata em tons cómicos a tragédia pós-moderna de 5 personagens que ou “fodem ou compram”, expondo o carácter desejanste de uma sociedade altamente consumista onde tudo parece ser reversível em transacções. E onde o corpo e a existência foram investidos por um processo de mercantilização que não deixou nada de fora, a não ser aquilo que a humanidade de cada personagem “conseguir arrancar à mercadoria no seu declínio” isto é, aquilo que a carne (ou a ironia, o humor, o desespero ou o amor) como excesso conseguirem fazer irromper do vazio das imagens e do seu consumo.

A acção avança rapidamente, em quadros bem desenhados, com uma estrutura de narração quase clássica. As frases são curtas e coloquiais, os ambientes urbanos e actuais (como o centro comercial, a loja de conveniência ou o apartamento) e as personagens, aparentemente *fashion* e estereotipadas, têm nomes que reproduzem ironicamente – num movimento de reapropriação da cultura *pop* pela vida – os dos cantores da *boys band Take That* (Robbie, Mark e Gary). Lulu é o nome de uma cantora convidada para integrar um dos seus maiores *hits*, e Brian o nome do vocalista da banda rival *East 17*.

Com enxertos e citações permanentes vindas tanto da cultura *mainstream* e da televisão (Rei Leão, JFK, Princesa Diana, Flinstones...) como da tradição dramaturgic e teatral europeia (Tcheckov, Shakespeare), *Shopping & Fucking* é intertextual e tem referências culturais e filosóficas ironicamente muito díspares, como se pode ver na fala de Robbie em que este se refere à queda das grandes narrativas e à sua pulverização em milhões de pequenas histórias, fazendo sua a tese de Lyotard em *A condição pós moderna*.

Em entrevista, Mark Ravenhill disse haver “sempre um momento em que as personagens se apercebem de que têm de olhar umas pelas outras. E de se ligarem umas às outras”. Como se, de algum modo, “todas elas rejeitassem a família ao mesmo tempo que estão à procura de uma família alternativa”. Em *Shopping and Fucking*, como na maioria dos textos da *Blank Generation*, os protagonistas são rapazes e raparigas novos que cresceram mergulhados na cultura consumista da era Thatcher/Reagan (ao contrário dos seus pais que viveram as esperanças dos anos 60 e 70) e que agora se aborrecem numa sociedade anestesiante e competitiva, onde vigora a lei do mercado e o dinheiro se tornou o valor dominante. Onde o sangue (“Sabias? Tens sangue.”, estão sempre a repetir as personagens umas às outras), as lágrimas, a violência ou os corpos se opõem ao capital, constituindo, ainda que de modo aparentemente inconsciente, uma espécie de resistência.

No entanto, estas personagens desconcertam pela atitude que têm em relação ao mundo: elas parecem pactuar completamente com ele para, no limite, quererem o seu fim, nos perguntarem o “porquê de tudo isto” e nos pedirem (de forma diferente do estilo épico dos anos 70) para imaginarmos “um mundo sem compras nem vendas”.

Completamente mergulhados numa cultura do consumo que os fascina e repugna, Mark, Robbie, Gary, Lulu e Brian existem num nível de irrealidade onde os ícones da cultura mediática (Rei Leão, Princesa Diana,...) são tão reais como as pessoas, o que leva o registo narrativo a escorregar para uma zona de ironia onde é possível comprar pessoas no supermercado e onde as personagens da televisão de repente se poderiam sentar no nosso sofá.

Sendo uma peça cujo título foi censurado em Inglaterra (noutros países censuraram-se cenas inteiras) e onde há cenas de violência explícita e de sexo entre homens, *Shopping and Fucking* não pode ser tratada apenas como uma peça *gay* ou *queer*, uma vez que o que está em jogo são as dependências e as dinâmicas afectivas e sexuais em geral e, ainda nas palavras do autor, “o sexo anal é muito como qualquer outro tipo de sexo – quase sempre consensual, muitas vezes um bocadinho confuso, um bocadinho cómico, um bocadinho agitado, algumas vezes aborrecido mas, regra geral, incrivelmente agradável.”

III.
outros textos,
contextualização, pessoas

MARK RAVENHILL

Mark Ravenhill nasceu em 1966 no West Sussex, licenciou-se na Universidade de Bristol onde estudou Drama e Inglês. A sua primeira peça, um curto diálogo intitulado *Fist*, foi representada no London's Finborough Pub Theatre. Tendo visto este espectáculo, Max Stafford-Clark – director do Out of Joint Theatre, conhecido pela sua experiência com novos escritores – perguntou se Ravenhill tinha algum outro texto para lhe mostrar e este, embora não tivesse, respondeu que sim e escreveu em dois meses o que mais tarde viria a ser *Shopping and Fucking*. Este espectáculo foi produzido pela companhia Out of Joint e pelo Royal Court Theatre, estreando em 1996, com encenação de Max Stafford-Clark. Seguiram-se *Faust Is Dead* (Actors Touring Company, 1997), *Sleeping Around* (co-escrita por Stephen Greenhorn, Abi Morgan e Hilary Fannin, 1998), *Handbag* (ATC, 1998), *Some Explicit Polaroids* (Out Of Joint, 1999), *Mother Clap's Molly House* (National Theatre, 2001) e *The Cut* (Donmar Warehouse, 2006). Para o projecto Shell Connections do National Theatre, escreveu as peças para a juventude *Totally Over You* (2002/2003) e *Citizenship* (2004/2005). Para além destas, tem ainda uma série de peças curtas, adaptações e traduções várias. Mark Ravenhill esteve recentemente no Edinburgh Fringe Festival com *Ravenhill for Breakfast*, um conjunto de peças escritas durante o festival e diariamente apresentadas ao público. Em 2009 escreveu *Over There* e *The Experiment* (2009).

Em Portugal, foram já apresentados os espectáculos *Shopping and Fucking* (pelo Teatro Plástico – Porto 1999, e por Carlos Afonso Pereira – Lisboa 2006), *Algumas Polaróides Explícitas* (Companhia de Teatro de Braga – 1999), *Fausto Morreu* (Metamorfose Total/Casa d' Os Dias da Água 2005), *Cidadania* (projecto PANOS, Culturgest 2006, com texto publicado pela Cotovia), *O Corte* e *Produto* (ambos pelo Assédio Teatro em 2007). Mark Ravenhill esteve em Portugal com *Product* (Culturgest 2006), espectáculo em que também entrava como actor.

GONÇALO AMORIM

Gonçalo Amorim nasceu no Porto em 1976, frequentou o curso de Antropologia da FCSH-UNL e é licenciado pela Escola Superior de Teatro e Cinema. É cooperante e actor do Teatro O Bando desde 1999, grupo com qual já fez oito espectáculos. Com os Primeiros Sintomas, do qual é membro, também já fez diversos espectáculos. Trabalhou ainda como actor com o Útero, a Companhia Olga Roriz, Cão Solteiro, a Truta e Artistas Unidos. Já fez espectáculos de Ana Nave, Bruno Bravo, João Brites, Madalena Victorino, Mathias Poppe, Miguel Moreira, Nuno Cardoso, Nuno Carinhas, Olga Roriz e Ricardo Aibéo. Encenou *Rumor Clandestino* de Fernando Dacosta, *Casas* de Miguel Castro Caldas, *A Mãe* de Bertolt Brecht, *Guarda-Sol Amarelo* com o teatro Aparte de Telheiras e *Cal* com o Teatro da Terra. Em 2007 ganhou o prémio da crítica de melhor espectáculo do ano (Em ex-aequo com *A Tragédia de Júlio César* do Teatro da Cornucópia) pela encenação de *Foder e Ir às Compras* de Mark Ravenhill. Está presentemente a preparar o espectáculo *Centro de Dia*, co-produção alcantara festival/Centro Social da Sé/Ana Pereira/Pedro Gil.

III.
outros textos,
contextualização, pessoas

PRIMEIROS SINTOMAS

Primeiros Sintomas surgiu pela primeira vez em 2001 associado à reposição, em Lisboa, do espectáculo *A'Rosas Suicidam-se*, a partir de de Ramón Gómez de la Serna, com Bruno Bravo

e Élvio Camacho, em co-produção com o Teatro Experimental do Funchal. Em 2002 produziram em co-produção com o Centro Cultural de Belém o espectáculo *Transfer*, com encenação de Carla Bolito. Nesse mesmo ano, com os espectáculos *O Vidro*, de Francisco Luis Parreira e *Frankenstein*, a partir de Mary Shelley, encenados por Bruno Bravo, e estreados na Casa Conveniente e no espaço Abril em Maio, respectivamente, os Primeiros Sintomas assumem-se como grupo de teatro e desde então têm levado a cena várias produções, alternando entre espaços alternativos e convencionais, insistindo numa dramaturgia variada, entre peças de teatro e adaptações de obras literárias, destacando-se a colaboração de Miguel Castro Caldas como autor de muitos dos espectáculos.

Em 2005 ganham o Globo de Ouro para melhor espectáculo de teatro com a peça *Endgame*, de Samuel Beckett, com encenação de Bruno Bravo, uma co-produção Primeiros Sintomas/Teatro Meridional.

Em 2007 o Prémio da Crítica é atribuído ao espectáculo *Foder e Ir às Compras – Shopping & Fucking*, de Mark Ravenhill, com encenação de Gonçalo Amorim, uma co-produção Gonçalo Amorim/Centro Cultural de Belém/Primeiros Sintomas. Os Primeiros Sintomas produzem, desde 2008, o Festival Curtas, um festival bianual de espectáculos de teatro de curta duração.

Historial de Espectáculos:

O Vidro (2002) de Bruno Bravo e Francisco Luís Parreira, enc. Bruno Bravo; *A Montanha Também Quem* (2003) de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *Nevoeiro* (2003), concepção de Paula Castro e Sandra Faleiro; *O Homem da Picareta* (2003) de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *Conto De Natal – variações de Dickens* (2004), de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *EndGame Revisitado* (2005), de Samuel Beckett, enc. Bruno Bravo; *Nunca-Terra* (2005-2006), de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *É Bom Boiar na Banheira* (2006), de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *O Morto e a Máquina* (2006), de Fernando Villas-Boas, enc. Bruno Bravo; *A Erva Vermelha* (2006), a partir de Boris Vian, enc. Cristina Carvalhal; *Timbuktu* (2006), a partir de Paul Auster, enc. Sandra Faleiro; *E Agora Baixou o Sol* (2007), de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *Shopping & Fucking* (2007), de Mark Ravenhill, enc. Gonçalo Amorim; *O Pedro e o Lobo* (2007/2008), a partir de Prokofiev, enc. Sandra Faleiro; *Mexe-te* (2008), de Rafaela Santos; *Repartição* (2008) de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo; *Lindos Dias* (2009) de Samuel Beckett, enc. Bruno Bravo; *Hedda Gabler* (2009) de Ibsen, enc. Bruno Bravo; *Maria Mata-os* (2010) de Miguel Castro Caldas, enc. Bruno Bravo e Gonçalo Amorim.

SÃO LUIZ

TEATRO MUNICIPAL

director artístico
JORGE SALAVISA

gestor
RUI CATARINO

assistente de direcção artística
AIDA TAVARES

adjunta de gestão
MARGARIDA PACHECO

secretariado de direcção
OLGA SANTOS

direcção de produção
TIZA GONÇALVES (*directora*)
SUSANA DUARTE (*adjunta*)
MAFALDA SEBASTIÃO

direcção técnica
HERNÂNI SAÚDE (*director*)

iluminação
CARLOS TIAGO
RICARDO CAMPOS
RICARDO JOAQUIM
SÉRGIO JOAQUIM

maquinistas
ANTÓNIO PALMA
JOÃO NUNES
PAULO MIRA
VASCO FERREIRA

som
NUNO SAIAS
RICARDO FERNANDES
RUI LOPES

encarregado geral
MANUEL CASTIÇO
secretariado técnico
SÓNIA ROSA

direcção de cena
AIDA TAVARES (*coordenadora*)
JOSÉ CALIXTO
MARIA TÁVORA
MARTA PEDROSO
ANA CRISTINA LUCAS (*assistente*)

direcção de comunicação
MARIA VLACHOU (*directora*)
CECÍLIA FOLGADO (*adjunta*)

frente de casa
NUNO SANTOS
billheteira

CIDALINA RAMOS
HUGO HENRIQUES
SORAIA AMARELINHO

assistentes de sala
CARLOS RAMOS
DELFIN PEREIRA
DOMINGOS TEIXEIRA
FERNANDO TEIXEIRA
HERNÂNI BAPTISTA
JOANA BATEL
JOÃO CUNHA
LEONOR MARTINS
MAFALDA TAVARES
PAULO REBELO
SEVERINO SOARES

segurança
SECURITAS

limpeza
VIVALISA



© Maria José Silva