

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

FABIANO FLEURY DE SOUZA CAMPOS

As formas do consumo no teatro político de Mark Ravenhill

Versão corrigida
São Paulo
2014

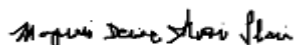
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LINGÜÍSTICOS E LITERÁRIOS
EM INGLÊS

As formas do consumo no teatro político de Mark Ravenhill

Fabiano Fleury de Souza Campos

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Mayumi Denise Senoi Ilari
de acordo



Versão corrigida
São Paulo
2014

Para Dona Dirce e Caio Capim

Resumo

CAMPOS. F. S. F. **As formas do consumo no teatro político de Mark Ravenhill**. 2014. 112 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Nesta dissertação, busca-se analisar os elementos dramaturgicos constituintes da polêmica peça *Shopping and Fucking* (1996), do dramaturgo britânico Mark Ravenhill, relacionando suas características de forma e conteúdo e seus decorrentes imbricamentos. O ponto de partida dessa empreitada encontra-se não somente em obras teóricas importantes da crítica de literatura, teatro e cultura de autoria de Peter Szondi, Anatol Rosenfeld, Roberto Schwarz e Fredric Jameson, mas também nas de autores mais estreitamente vinculados às ciências econômicas e à crítica do sistema mundial como Ernst Mandel e Robert Kurz. Podemos, por meio dessa análise, concluir que Ravenhill é capaz de retratar por meio da configuração da peça aspectos simultaneamente relacionados tanto à subjetividade quanto à sociedade contemporâneas – ambas em estado de crise permanente. Na primeira parte da dissertação, procura-se introduzir historicamente a peça, o teatro *In-yer-face* e o período Thatcher. Na segunda parte, destacam-se principalmente os temas presentes abordados em relação à forma. Na terceira, há uma predominância da análise formal e observa-se a presença de elementos épicos que, algumas vezes desvirtuados, desestruturam a forma puramente dramática. Constatamos essa que, segundo levantamento bibliográfico realizado, ainda não havia sido defendida por críticos que se debruçaram sobre a obra desse dramaturgo. E, na quarta parte, nas considerações finais, procura-se entender a forma e a sua respectiva correspondência com o contexto sócio-histórico segundo as considerações analíticas levantadas nos capítulos anteriores.

Palavras-chave: Ravenhill, Mark (1966); teatro britânico, final do século XX; Teatro *in-yer-face*.

Abstract

CAMPOS. F. S. F. **Forms of consumerism in the political theatre of Mark Ravenhill.** 2014. 112 p. Dissertation (Master's Degree) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

In this dissertation, our goal is to analyze the theatrical elements that constitute the controversial play *Shopping and Fucking* (1996), by the British playwright Mark Ravenhill, relating its characteristics of form and content and their resulting intersections. The focus lies not only on the important theoretical works of literature, theatre and culture critique by Peter Szondi, Anatol Rosenfeld, Roberto Schwarz and Fredric Jameson, but also on those of authors more closely tied to economics and world system critics such as Ernst Mandel and Robert Kurz. The analysis concludes that Ravenhill simultaneously relates aspects of subjectivity and the contemporary society – both in a state of permanent crisis. The first part of the dissertation introduces the play, the In-yer-face theatre and the Thatcher period. The second part emphasizes the themes presented addressed in relation to the form. The third part stresses the predominance of formal analysis, in which epic elements, somewhat garbled, deconstruct the dramatical form. Nevertheless, according to bibliographical research, such an analysis has not been developed, to the present day, by critics familiar with Ravenhill's theatrical works. In the concluding chapter an understanding is sought towards the play's form and its correspondences with the socio-historical context following our previous analysis.

Keywords: Ravenhill, Mark (1966); In-yer-face theatre; British theatre, late 20th century.

Agradecimentos

À minha orientadora, Mayumi, pela amizade e por esses anos de incentivo, conversas, troca de ideias e pelo apoio integral e irrestrito – esta dissertação nunca teria existido não fosse por ela. Ressalte-se que os inevitáveis erros são de inteira responsabilidade do autor.

À família e aos amigos, pelo carinho e pela torcida. Ao meu primo Rodrigo, pelas inúmeras leituras e revisões, a crítica sempre sincera e a troca constante de ideias. E à minha mãe, Myriam, ao meu pai, João Alves e ao meu irmão, Rafael, cujos questionamentos, leitura e revisão, além da companhia de uma vida, serviram sempre de estímulo e apoio. Às minhas tias Emília e Dirce Maria, pelas dicas de leitura. À Juliana Borges pelas peças a que assistimos e em que participamos juntos. À Erica Werner, pelos livros trazidos da Inglaterra. Ao Patrick Ramos, pela leitura interessada. E à Kate Fogarty, pela valiosa revisão do abstract.

Aos colegas do grupo de pesquisa, Camila e Thierry, pelos anos de convivência e estudo e ao Jonathan, pela troca de ideias sobre o dramaturgo Joe Orton.

Aos professores, Maria Elisa Burgos Pereira da Silva Cevasco, Eric Mitchell Sabinson e Fábio Lacerda Soares Pietraroia, pela leitura e os comentários preciosos, assim como pela presença na qualificação e na banca de defesa desta dissertação.

À CAPES, pela bolsa de mestrado cujos benefícios se estenderam quase inteiramente pelo período desta pesquisa.

SUMÁRIO

1	Introdução	8
2	Breve apresentação histórico-teatral	10
2.1	<i>Shopping and Fucking</i> (1996)	10
2.2	<i>SF</i> no Brasil	11
2.3	O movimento <i>In-yer-face</i>	12
2.4	Mark Ravenhill	13
2.5	Os indecentes anos 1990	15
2.6	A origem do movimento e as circunstâncias na Inglaterra	16
2.7	Uma breve história da provocação nos palcos ingleses	18
2.8	Filhos de Thatcher	27
3	O mundo de consumo e perversão em <i>SF</i>	30
3.1	Cena a cena	30
4	A presença de elementos épicos em <i>SF</i>	65
4.1	As formas de estranhamento	67
4.1.1	A repetição	68
4.1.2	A distorção da figura paterna	70
4.1.3	A fantasia: diálogo e narrativa	74
4.1.4	O pastiche	76
4.1.5	O sexo e a violência	78
4.1.6	A multiplicação de cenários	81
4.2	Do estranhamento à fragmentação, à narratividade, à predominância do tema sobre o enredo, ao <i>gestus</i> e ao homem enquanto processo	82
4.3	A peça política	86
5	Considerações finais	89
	Referências	104
	Anexos	112

Introdução

A presente dissertação é uma análise da polêmica peça *Shopping and Fucking* (doravante referida como *SF*), escrita pelo dramaturgo britânico Mark Ravenhill, em 1996. No capítulo inicial, partindo de uma breve introdução, à peça, ao dramaturgo e ao movimento teatral a que se vinculam – o Teatro *In-yer-face* –, a dissertação procura, simultaneamente, contextualizar de maneira breve as circunstâncias política, econômica e social da Inglaterra relacionadas à peça, além de expor, em linhas gerais, uma possível sequência cronológica da tradição teatral à qual se vincula o objeto deste trabalho, preparando o terreno para as questões tratadas com mais minúcias na análise subsequente.

O segundo capítulo dedica-se à análise pormenorizada da peça, revelando por trás de diálogos rasos, situações descontínuas e ações aparentemente gratuitas as temáticas extremamente relevantes expressas e questionadas na peça.

O terceiro capítulo analisa mais concentradamente as relações entre as formas teatrais especificamente empreendidas por Ravenhill em *SF* e o seu conteúdo social altamente crítico à sociedade de consumo contemporânea. Como observaremos, nas palavras de Peter Szondi (2001, p. 53), “todo tema cujo conteúdo é mais geral e mais importante que o motivo que o representa aspira a precipitar em forma”.

O capítulo que encerra as considerações finais arremata as análises teórico-formais empreendidas nos capítulos anteriores, pensadas com o objetivo de mostrar as relações (muitas vezes intrincadas, certas vezes evidentes) entre a peça (em sua relação forma-conteúdo) e o cenário (político, econômico e social) em que se insere, procurando mostrar temática e formalmente as peculiaridades da obra e as suas respectivas implicações. Ou seja, a partir do movimento (ou do desenvolvimento) da peça, expor o que revela e esconde não só

sobre o ambiente na Inglaterra mas sobre a contemporaneidade (em sua forma globalizada) – e onde se encontram as suas contradições (a partir do que nos diz a peça).

A inspiração/transpiração dessa pesquisa e o seu arcabouço teórico advêm, sobretudo, dos estudos sobre autores da crítica materialista tanto nacional quanto europeia e norte-americana. A grande maioria dos críticos estudados na dissertação se dedicou aos estudos de literatura, teatro e cultura em geral, como Roberto Schwarz, Peter Szondi e Fredric Jameson; também acreditei ser importante citar autores vinculados mais estreitamente às ciências econômicas e à crítica do sistema mundial capitalista, como Ernst Mandel e Robert Kurz, entre outros.

2 Breve apresentação histórico-teatral

A situação imediata do teatro britânico na era pós-Margareth Thatcher, o trabalho do dramaturgo Mark Ravenhill e *SF*, obra essa que é objeto deste estudo, são brevemente apresentados neste capítulo introdutório à pesquisa, de modo a familiarizar o leitor com o panorama histórico e temático discutidos nos capítulos subsequentes.

2.1 *Shopping and Fucking* (1996)

Sob uma trama aparentemente sem sentido, pautada na frivolidade do dia a dia, *Shopping and Fucking* (*SF*) trata da vida e subsistência de um adolescente, três jovens adultos e um adulto mais velho – Mark, Robbie, Gary, Lulu e Brian – em uma metrópole inglesa em fins do último milênio. Sua análise, no entanto, evidencia o delineamento de um virulento processo capaz de transformar pessoas em mercadoria, e o imbricamento entre o sentimento de constante insatisfação das personagens e o *modus operandi* da sociedade, discutida por autores tais como Fredric Jameson e Zygmunt Bauman. Para além do âmbito da inter-relação negociada entre texto e cena, as formas artísticas ou do entretenimento, degradadas ou não, esfacelam os limites estritos da dramaturgia no contexto contemporâneo. A necessidade de evocar a crítica por meio de diversas formas de distanciamento e desdramatização, a exemplo das postulações de Peter Szondi acerca do início do teatro moderno, é possivelmente uma das características de Ravenhill e lhe confere um lugar de destaque na dramaturgia contemporânea. Ademais, *SF* é um exemplo daquilo que Szondi (2001, p. 53) define como a

precipitação em forma do tema, “cujo conteúdo é mais geral e mais importante que o motivo que o representa”.

A comoção causada por *SF* decorreu principalmente do título que, por causa da lei inglesa chamada *Indecent Advertisement Act*, de 1898, passou a ser *Shopping and F***ing*, permanecendo inalterado na Inglaterra até os dias de hoje (SIERZ, 2000, p. 125). Ironicamente, a censura acabou deixando a peça ainda mais atraente e famosa. A versão cordata do título, porém, representa um disparate frente às cenas de violência da peça. Os censores consideraram “*fucking*” o termo problemático do título e não perceberam que “*shopping*” guarda características traiçoeiras. A peça nos mostra que “*shopping*”, por ser expresso constantemente e de forma banalizada ou por sua própria relação “*shopping and fucking*”, no sentido pejorativo do último termo, é que deveria ter sido objeto de censura (nas considerações finais, essa relação é mais bem explicada). Essa parte do título expõe o lado perverso da sociedade contemporânea, na qual tudo, incluindo a vida humana, tem preço. O universo de *SF* trata do consumismo ostentatório, em que a felicidade resume-se a adquirir mercadorias, e no qual a lógica do mercado é invencível.

2.2 *SF* no Brasil

Encenada no Brasil, em 1999, na cidade de São Paulo, *Shopping and Fucking* teve direção de Marco Ricca. Em entrevista para o jornal “Folha de São Paulo” (1999), o diretor comenta sobre a intersecção da peça com o mundo: “Hoje em dia o jovem tem acesso fácil a uma grande quantidade de informação. Mas, ao mesmo tempo, vive uma crise de falta de perspectiva, de comunicação. Não sabe o que fazer”. Nos ensaios abertos, realizados no final

de semana anterior à estreia, Ricca revelou ter havido, por um lado, muita procura e falta de espaço para tantos espectadores interessados e, por outro, uma considerável evasão de pessoas que, segundo ele, “teriam visto uma realidade que preferem ignorar”¹. O apelo comercial e a divulgação atraíram um público que parecia disposto a vivenciar uma experiência estética distinta. O título funcionava como chamariz. Todavia, o tom de agressividade e de provocação, segundo o diretor, fugia do habitual e era recebido como uma ofensa proporcionalmente maior que a disposição do público a enfrentá-la.

Em 2007, a peça foi montada novamente no país, dessa vez, em Salvador, sob direção de Fernando Guerreiro². Segundo as informações disponibilizadas no blog “*Shopping and Fucking*”, coordenado pela atriz do elenco Jussilene Santana, a repercussão do espetáculo acabou levando o diretor e os atores a muitos encontros e debates com alunos universitários de algumas instituições da cidade, como os ocorridos na Universidade Federal da Bahia³. Em 2009, o mesmo elenco participou do Festival de Teatro Brasileiro, sediado em Recife, antes de excursionarem por outras regiões do país.

Ambas as montagens optaram por manter o título original em inglês sem cortes, o que revela, por um lado, a desobediência à censura britânica e, por outro, uma certa indisposição de lidar com o título e a sua tradução para o português.

2.3 O movimento *In-yer-face*

Em 2000, quando Aleks Sierz descreveu e intitulou o teatro de Mark Ravenhill, Sarah Kane e Anthony Neilson (além do de outros nomes que posteriormente foram surgindo) de *In-*

¹ Cf. RAGAZZI, 1999.

² Vide foto da montagem no anexo B, p. 110.

³ Cf. SANTANA, 2007.

yer-face, o que lhe chamava a atenção era o modo visceral como esses dramaturgos se aproximavam de suas plateias: “Trata-se de um teatro que agarra o espectador pelo pescoço e o chacoalha até que ele entenda a mensagem” (SIERZ, 2000, p. 4)⁴. Essa nova estética era capaz de provocar nos atores e na plateia repostas não-convencionais, tocando nos nervos e incomodando bastante. Frequentemente, as peças chocam porque empregam estrutura e tons novos ou porque são mais rústicas ou experimentais do que o teatro com que o público está acostumado. Questionando normas morais e sociais, afronta as ideias dominantes relacionadas ao que deveria ou poderia ser mostrado nos palcos; e também trata de sentimentos, confronta tabus, verbalizando o proibido e criando desconforto. Esse teatro parece nos falar sobre quem somos nós. Diferentemente do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos de maneira inocente, o bom teatro *In-yer-face* (IYF) é aquele que nos conduz a uma viagem emocional extrema, do tipo que nos causa profundo incômodo. Diferentemente de muitas peças que apenas mencionam a violência, a especificidade de *SF*, como é própria do teatro *IYF*, está na encenação constante de formas variadas da violência: a imoralidade, a inação e o individualismo levado às últimas consequências, por exemplo.

2.4 Mark Ravenhill

Nascido em 1966 na cidade de West Sussex, surgiu não apenas como um dos dramaturgos mais provocativos da sua geração, mas também como uma figura central entre os novos escritores do teatro contemporâneo inglês. Estudante de inglês e artes cênicas na Universidade Bristol, mudou-se posteriormente para Londres, onde primeiro trabalhou como

⁴ Tradução nossa de todas as citações bibliográficas, inclusive da peça *SF*, indicadas nas referências em língua original. A tradução de Laerte Mello (1999), usada na montagem de *SF* em São Paulo, serviu como fonte de consulta e comparação.

assistente administrativo no Teatro Soho Poly e, então, como diretor de workshops entre 1989 e 1991. Em 1993, Mark Ravenhill escreveu sua primeira peça, *Close to You*, uma comédia sobre um membro do parlamento que tem sua homossexualidade revelada publicamente⁵.

Ravenhill (2005, p. 88), em *Theatre Forum*, afirma que dois eventos o levaram a começar a escrever: a morte de seu namorado e o assassinato de James Bulger. Em meados de 1990, Ravenhill era diagnosticado soropositivo, e, em 1993, seu namorado falecia devido a complicações decorrentes da infecção pelo vírus HIV⁶. O outro evento, o assassinato de James Bulger em 1993, foi também muito trágico e causou grande repercussão na Inglaterra. Bulger tinha apenas 3 anos de idade quando foi sequestrado em um shopping center por dois garotos de 10 anos. Os meninos o espancaram e abusaram dele até a morte e, então, o abandonaram próximo aos trilhos de uma estação de trem. Ravenhill (2005, p. 87) reconheceu apenas alguns anos mais tarde a influência que o assassinato havia causado em sua carreira:

Como nunca percebi antes que eu era alguém que nunca havia escrito uma peça até o assassinato de James Bulger? E que foi o assassinato de Bulger que me levou a escrever? Eu passei a escrever a partir do assassinato.

Em 2002, Ravenhill foi indicado como diretor artístico do National Theatre da Inglaterra e é atualmente crítico de cultura do jornal londrino “The Guardian”. De todos os dramaturgos que conquistaram notoriedade com o *In-yer-face*, Ravenhill tem, segundo Sierz (2000, p. 41), mantido a carreira mais diversificada não só como dramaturgo mas também como crítico e ativista das artes cênicas.

⁵ Essa introdução biográfica baseou-se principalmente no *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today* (p. 122-152) de Aleks Sierz e no *Methuen Drama Guide to Contemporary British Playwrights* (p. 403-424) nas análises feitas por Caridad Svitch.

⁶ Cf. RAVENHILL, 2008, p. 23

2.5 Os indecentes anos 1990

Nos anos 1990, um leque de peças criadas por jovens escritores usou material agressivo e confrontador a fim de expor o modo como viviam e se sentiam diante de seus desafios. Nunca antes houve tantas peças tão explícitas, agressivas ou emocionalmente negativas na Inglaterra. Essa década viu surgir cada vez mais escritores novos que conduziam seus trabalhos por meio de experiências com um tom de extremismo – de sentimentos levados às últimas consequências e de ideias levadas aos limites da experiência:

Se a peça tratava de masculinidade, ela mostrava um estupro; se lidava com sexo, mostrava felação ou coito anal; quando havia nudez envolvida, também havia humilhação; se a busca era por violência, no palco havia tortura; quando o tema eram as drogas, o vício ficava às escâncaras. Se os homens se comportavam mal, as mulheres idem. E, normalmente a linguagem era grosseira; as piadas, doentias; as imagens, indelévels (SIERZ, 2000, p. 30).

Esse teatro quebrou tabus e afastou-se de oposições binárias (bem e mal, bonito e feio etc.) que, muitas vezes, estruturam a percepção da realidade. Embora o teatro tenha sempre representado a crueldade humana, nunca isso pareceu tão corriqueiro. Por essas razões, o rótulo “in-er-face” – frequentemente usado nas críticas – descreve o drama dos anos 1990 mais precisamente do que outras intitulações, como *New brutalism* ou *Theatre of urban ennui* (algo como teatro do tédio urbano, em tradução livre), os quais obtiveram pouco trânsito.

2.6 A origem do movimento e as circunstâncias na Inglaterra

Nos anos 1990, o surgimento do Teatro *In-yer-face* preencheu os palcos britânicos com uma nova estética e novas experimentações (SIERZ, 2000, p. *xii*). A peça *Shopping and Fucking* abarcava boa parte das principais ideias relacionadas ao novo movimento dramaturgico, e, em função dela, Ravenhill passou a ser reconhecido como um dos principais dramaturgos do *IYF*. No final do século passado, pondera Sierz (2005, p. 56), havia mais peças em cartaz na Inglaterra do que em qualquer outra época de toda sua história. O *In-yer-face* passou a ser até mesmo a norma e o estilo teatral dominante da década (SIERZ, 2000, p. 4).

Shopping and Fucking esteve no centro da nova dramaturgia nos anos 1990. Ravenhill tornou-se “parte de um grupo de novos escritores que conquistaram seu espaço nos palcos ingleses, tirando energia da música alternativa e das cenas teatrais” e foi “reconhecido tanto como um ‘representante’ da cultura marginal quanto como seu maior satirista” (SVICH, 2003, p. 81).

A frase *in-your-face* é definida, segundo o dicionário *Oxford Advanced Learner's*⁷, como uma adjetivação informal “usada para descrever uma atitude, um ato etc. que é agressivo em estilo e deliberadamente feito para forçar as pessoas a reagirem ativamente a favor de ou contra essa atitude”.

A gíria “in-yer-face” foi oficialmente escolhida como o reflexo da franqueza desse movimento. Alguns críticos sugeriram outros nomes a fim de oferecer ao novo movimento um título, entre eles: *Theatre of conscience and criticism*, *New brutalism*, *Theatre of the*

⁷Used to describe an attitude, a performance, etc. that is aggressive in style and deliberately designed to make people react strongly for or against it.

urban ennui, *New nihilism* e *Cruel Britannia* (URBAN, 2008, p. 38-55). A variedade de nomes indica a ambivalência das peças:

Todos eles [os diferentes nomes] tentam capturar os variados aspectos do sentido de perda e negatividade das peças, assim como as suas ameaças à sensibilidade e aos limites da plateia. [...] O que elas estão tentando fazer? Eles estão simplesmente tentando nos chocar? Elas são peças do tipo documentário? Elas são sátiras, repletas de propósitos morais e pura ira? Elas estão anestesiadas pelo colapso das certezas políticas e morais? (REBELLATO, 2001, p. xii)

O Teatro *In-yer-face* não foi um movimento delineado, mas, sim, “uma percepção” estética que se tornou dominante nos anos 1990 (URBAN, 2008, p. 39). O processo de apropriação e imposição do termo pré-existente “in-yer-face” para descrever novos trabalhos teatrais acabou criando uma ferramenta crítica de categorização. Conseqüentemente, muitos dramaturgos dos anos 1990 não queriam ser associados ao movimento, que parecia querer rotular trabalhos diversos com a mesma denominação, transformando-os em mais um produto da indústria cultural, enquanto outros passaram a claramente imitar expedientes da nova tendência, buscando adesão ao controvertido mas muito popular movimento.

Não tardou até que o teatro, apesar de toda sua virulência contra a sociedade contemporânea inglesa, fosse “[...] considerado uma das glórias da cultura britânica naquele breve, mas altamente propagandeado, momento de autoconfiança cultural conhecido como *Cool Britannia*” (SIERZ, 2000, p. xii), termo esse⁸ instigado pela revitalização tanto das artes

⁸ O termo “*Cool Britannia*” foi um rótulo criado pela mídia inglesa que celebra a criatividade da cultura britânica nos anos 1990, servindo tanto para atrair turistas como para estimular a identidade britânica. Em 1996, a revista “Newsweek” intitula Londres de “a cidade mais legal do planeta” [*the coolest city on the planet*], e a ideia de “*Cool Britannia*” reúne música pop, arte, filme, teatro, moda e, até mesmo, o hábito de jantar fora, promovendo uma espécie de orgulho nacionalista, exemplificado pelo uso da bandeira britânica para decorar guitarras de músicos e roupas de celebridades. Exemplos desse fenômeno incluem o Britpop, os YBA’s (sigla em inglês de jovens artistas britânicos), filmes britânicos e novas peças de jovens dramaturgos. O ex-primeiro-ministro Tony Blair – que já foi membro de uma banda – aproveitou-se do “*Cool Britannia*”, recebendo astros do pop e outros

como do pop britânico [*britpop*]. O ressurgimento cultural naquele país sinalizou o retorno da “*swinging London*”⁹ (URBAN, 2008, p. 40). E Londres foi considerado como o centro de um renascimento cultural, economicamente rentável, com casas de espetáculo sempre cheias e repercussão internacional. Mesmo quando cooptado pela indústria do entretenimento, o Teatro *In-yer-face* injetou uma dose de extremismo explícito no teatro britânico nos anos 1990 e mudou a percepção teatral dos espectadores.

2.7 Uma breve história da provocação nos palcos ingleses

A estética agressiva de *Shopping and Fucking* não é algo completamente novo na Inglaterra ou no teatro ocidental. A obra de Ravenhill acaba tendo traços de outros trabalhos e movimentos anteriores ao seu, apropriados pelo dramaturgo de acordo com o seu tempo histórico. Expomos a seguir uma sequência cronológica e pontual de alguns momentos importantes em que o teatro foi considerado provocativo e ultrajante na Inglaterra até a chegada do *In-yer-face*. A história desse tipo de teatro, agressivo e provocador, não é a de um movimento linear, “não é uma simples narrativa do progresso da repressão até a liberdade. Em vez disso, tabus foram quebrados, reformulados e, então, quebrados novamente” (SIERZ, 2000, p. 29). O medo de imagens horrendas, a agressividade da linguagem, o choque causado por aspirações proibidas e o prazer gerado pela desobediência se fizeram também presentes

artistas na rua Downing, residência oficial e escritório do primeiro-ministro do Reino Unido. (SIERZ, 2012, p. 14)

⁹ Durante alguns anos na década de 1960, Londres foi considerada a capital mundial das novas tendências. Quando a Revista “Time” dedicou a publicação de abril de 1966 à cidade, intitulando-a “*The Swinging City*”, sedimentou-se a associação entre Londres e tudo aquilo que estava na moda e que vinha se amadurecendo na imaginação de muitas pessoas durante aquela década.

em outros gêneros literários e movimentos artísticos, como na pintura, por exemplo, ou no cinema.

As maiores tragédias gregas já lidavam com estados extremos da alma: mortes brutais e suicídios terríveis, dores agonizantes e sofrimentos insuportáveis, sacrifício humano e canibalismo, estupro e incesto, mutilações e humilhações.

No período elisabetano (1558-1625), assassinatos, penas de morte e violência estavam na ordem do dia¹⁰. Christopher Marlowe (1564-1593) é considerado “a maior glória do teatro público” britânico da época até o aparecimento de Shakespeare (BURGESS, 1996, p. 86). Sua primeira peça, *The Jew of Malta* (O judeu de Malta), provavelmente escrita em 1589 ou 1590, trata de conflitos religiosos, intrigas e vinganças, num cenário de luta pela supremacia no Mediterrâneo entre Espanha e o Império Otomano, que se ambienta na ilha de Malta. A trama é sobre a vida de Barrabás, o judeu que acaba tendo todos os seus bens confiscados pelo governador de Malta, que os desejava com a finalidade de pagar seu tributo aos turcos. Depois disso, Barrabás se dedica a todo tipo de vinganças, não apenas contra o governador, mas contra cristãos e muçulmanos. Entre outras crueldades, envenena as freiras de um convento. Em seguida, força os dois amantes de sua filha a matarem um ao outro e, finalmente, se entrega à matança dos líderes turcos que invadiram a ilha e ao massacre, também, de soldados turcos em um monastério. Mas é ele que acaba morrendo, caindo – graças a uma cilada do governador – em um caldeirão de óleo fervente que ele mesmo havia preparado para seus inimigos. São essas suas últimas palavras:

Se eu tivesse escapado deste stratagemas,

Eu levaria a confusão a vocês todos,

Cães cristãos danados e turcos infiéis!

¹⁰ Para fins de estudo, estende-se, no entanto, a era elisabetana até o fim do reinado de Jaime I, em 1625, e mais tarde, incluindo seu sucessor, Carlos I, até o fechamento dos teatros no ano de 1642, devido à Revolução Inglesa (Teatro Carolino). O fato de se prolongar além do reinado de Isabel I faz com que o drama escrito entre a Reforma e a clausura dos teatros em 1642 se denomine Teatro Renascentista Inglês. Cf. BURGESS, 1996.

Mas um extremo calor já começa
 A me atormentar com dores intoleráveis
 Morre, vida!
 Voa, alma! língua, amaldiçoa o invólucro e morre! (MARLOWE apud
 BURGESS, 1996, p. 86)

Por sua vez, as tragédias da era jacobina¹¹ eram ainda mais chocantes, “deleitavam-se com assassinatos terríveis, torturas dolorosas, atos gratuitos de crueldade e vinganças cruéis” (Sierz, 2000: 11). Esse tipo de tragédia era, então, chamada “tragédia de sangue” [*tragedy of blood*]. Detalhes de crueldade eram descritos em muitas peças shakespearianas, como em *Hamlet* (1602) e *King Lear* (1605). A plateia jacobina não se chocava com as imagens de horror e se emocionava com o detalhamento da maldade. No entanto, diversamente do Teatro *In-yer-face*, havia sempre uma objeção moral:

“O que costumava incomodá-los [aos espectadores] era a perturbação do universo moral cristão que aqueles atos implicavam. Somente a expectativa de que a moralidade seria finalmente restaurada dava-lhes permissão de apreciar inocentemente aquelas inflamações poéticas dos sentidos, como orgias emocionais” (SIERZ, 2000, p. 11).

Mas o alastramento de emoções descontroladas era frequentemente visto como perigoso, e o melhor modo de tornar o teatro seguro a seus espectadores era a censura, introduzida na Inglaterra em 1737 (SIERZ, 2000, p. 11). O oficial da corte real lia e licenciava todas as peças, proibindo a exposição de material considerado indecente, blasfemo ou de algum modo ofensivo: desde encenações de sexo explícito e violência a sugestões de perversão.

¹¹ Era jacobina refere-se ao período sob o reinado de James I da Inglaterra que também era James VI da Escócia (1603-1625). A palavra “jacobino” deriva do nome hebreu Jacó ou Jacob, que é a forma original do nome inglês James (SIERZ, 2000, p. 11).

Para o teatro inglês, quase um século antes do surgimento da censura, tinha início, em 1649, uma época em que “todos os teatros de sua cidade estavam fechados e que uma nova ordem se impunha, num mundo onde o prazer mundano não mais teria lugar” (CEVASCO; SIQUEIRA, 1993, p. 29). Isso aconteceu quando, ao fim de grandes conflitos e até de uma guerra civil, os puritanos superaram seus adversários anglicanos e católicos, instaurando a república na Inglaterra.

Então, com o fim da revolução Puritana e a restauração da monarquia na Inglaterra em 1660, Carlos II decidiu, entre as suas primeiras providências, reabrir os palcos. Infelizmente, o vigor do teatro elisabetano assim como o caráter explicitamente violento deles haviam sido perdidos, cedendo lugar a peças que, na maioria, pecavam pelo “artificialismo”. A comédia de costumes¹², em seu viés satírico, foi a melhor criação teatral que se seguiu, até que, nos anos 1920 e 1930, grupos experimentais se espalhariam pela Inglaterra, quando, gradualmente, o trabalho de dramaturgos progressistas e críticos de seu tempo como Émile Zola, Henrik Ibsen, August Strindberg, Bertolt Brecht, Eugene Ionesco e Antonin Artaud, entre outros, chegariam aos palcos ingleses e influenciariam a estética contemporânea, chocando as plateias elegantes e pudicas tanto pelas temáticas abordadas quanto pelas inovações formais que traziam à cena¹³.

Nos anos 1950, uma peça ousada para os padrões da época viria a chocar as plateias inglesas, disseminando o movimento conhecido como *Angry Young Men*, liderado pelo sucesso de *Look Back in Anger (Geração em Revolta)*, de John Osborne, em 1956). A revolta contra as desigualdades e os preconceitos da época era representada por meio do agressivo e contraditório Jimmy Porter, que contracena com duas jovens pertencentes a famílias da alta

¹² A comédia de costumes, com seus estereótipos – o velho solteirão e avarento, o herói debochado, a jovem rica e cheia de pretendentes –, satirizava implacavelmente a sociedade da época, sem maiores pretensões filosóficas, morais ou estéticas. (CEVASCO; SIQUEIRA, 1993, p. 40)

¹³ No Teatro Royal Court de Londres, escândalo logo se transformou em tradição. No período posterior à Segunda Guerra, a censura passou a ser vista como um disparate, e os escritores começaram a gostar de provocar os censores. O modo de evitar a censura foi transformar teatros em casas de espetáculos privadas, que vendiam ingressos antecipadamente e apenas para quem era sócio. As apresentações em casas privadas eram permitidas sob a presunção de que o público era selecionado e de que pessoas inocentes não iriam aparecer por acaso.

burguesia. A primeira é a sua esposa Allison, que tem como confidente a amiga Helena, a qual se torna amante de Jimmy ao longo da trama. Incomum às artes cênicas da época, o tom áspero da fala do protagonista surpreendia. Por trás do “convencionalismo e da ingenuidade”¹⁴, a inserção do cenário social de uma Inglaterra sem perspectivas, no palco, era uma novidade que acabaria servindo para encorajar outros dramaturgos a escrever e pesquisar sobre ambientes sociais daquele país. Já, para Aleks Sierz (2000, p. 15):

[...] o que ofendia os críticos não era apenas o cenário decrépito (uma quitinete em Nottingham em vez de uma sala de estar de uma casa de família) mas também o tom intimidador da peça, além da linguagem usada pelo seu anti-herói, Jimmy Porter¹⁵.

Alguns críticos sentiram repulsa com o tratamento de choque oferecido por John Osborne, enquanto outros se mostraram alegremente surpresos com a chegada de uma nova percepção teatral.

Já para um crítico como Michael Billington (2007, p. 113), uma peça como *The Birthday Party* (1957) sugere que o dramaturgo “[Harold] Pinter, muito mais do que Osborne, era um genuíno ‘angry young man’, em luta contra o peso do passado”. Esta peça – uma “comédia de ameaça” [*menace comedy*], nos termos de Irving Wardle – dissecava o passado recente da Europa. Dois homens que chegam misteriosamente para levar um terceiro a um lugar desconhecido era algo que soava sutilmente como a Alemanha Nazista e a forma de agir de polícias secretas tais quais a Gestapo. Pinter tornou-se conhecido por sua forma ímpar e radical de se dirigir às ações executadas pelas instituições do poder. Há, recorrentemente, nas suas primeiras peças, personagens que, de alguma maneira, são responsáveis pela manutenção das instituições: terroristas, torturadores ou carrascos, obrigados a manter as exigências e as

¹⁴ Cf. MAGALDI, 1989.

¹⁵ “[...] what offended the critics was not only the shabby setting (a Nottingham bedsit rather than a Home Counties living room) but also the hectoring tone of the play, and especially the language used by its antihero, Jimmy Porter.”

rotinas em funcionamento. Em virtude da inexistência de critérios e regras, esses precisam empregar violência (e quanto menos razoáveis as exigências, mais violência será preciso). Desse modo, a dramaturgia de Pinter insere-se em um mundo do pós-Holocausto, do genocídio, da bomba nuclear, de uma violência irracional e absurda e, cada vez mais, dominado pelas lógicas consumistas e individualistas.

Ainda no âmbito da violência no palco que antecede o movimento *IYF*, a homossexualidade era considerada ilegal e vista como algo não-natural, e representações explícitas sobre o tema costumavam ser proibidas. Embora a homossexualidade por si só fosse considerada uma afronta e uma violência moral (aos bons costumes, à igreja, à família etc.) e mesmo um crime, na Inglaterra, até 1967, a violência física acompanhou também a “imoralidade”, embora tenha sido considerada menos tabu que a orientação sexual. Alguns autores, frequentemente americanos, afrontariam o moralismo inglês e causariam horror às plateias. Consta que, “Quando o censor avaliou *Suddenly Last Summer*, de Tennessee Williams, em 1958, ele estava mais preocupado com as referências ao homossexualismo do que com suas considerações referentes ao canibalismo” (SIERZ, 2000, p. 15). Aos poucos, no entanto, a homossexualidade passaria a ser permitida nos palcos britânicos¹⁶. Durante as décadas de 1950 e, especialmente, 1960, as barreiras da censura foram paulatinamente rompidas. E a era britânica de censura foi simbolicamente encerrada com a celebração de *Hair* (1968), musical norte-americano que defendia e anunciava a chegada da Era de Aquário: “Provocativo no nome (sugerindo os cabelos longos dos hippies) e nas cenas de nudismo (argumentando que somos todos iguais debaixo da pele), o musical rock tornou-se um grande

¹⁶ A franqueza e os temas do teatro militante gay são imediatamente reconhecíveis em *Shopping and Fucking*. No entanto, a ideologia libertadora daquele tipo de teatro militante é esmagada nessa peça: os personagens são imaturos e incapazes de lidar com seus desafios. Não obstante a censura tivesse sido abolida desde 1968, em 1996, o título *Shopping and Fucking* foi editorialmente transformado em *Shopping and F***ing*. A mudança no nome se apoiava no *Indecent Advertisement Act*, uma lei criada em 1889. Desde 1999, diretrizes parlamentares controlam os palcos daquele país por meio de regras rigorosas (SIERZ, 2000, p. 11).

sucesso comercial” (SIERZ, 2000, p. 21), de modo similar ao que aconteceu à peça nos palcos norte-americanos.

Muitas das peças impactantes e “chocantes” das décadas de 1950 e 1960 vieram de fora da Inglaterra. As primeiras visitas dos grupos norte-americanos *Café La Mama*, *Open Theatre* e *Living Theatre* despertaram a ira dos conservadores. Em 1968, o historiador Perry Anderson definiria a sociedade inglesa como conservadora e culturalmente reacionária. A Inglaterra era, segundo o mesmo autor, um dos únicos países da Europa que, até então, não havia produzido uma sociologia própria e não contava com a presença de críticos materialistas de mesma envergadura que a França e a Alemanha. Faltava-lhes também a presença de movimentos estudantis semelhantes aos que houve naqueles dois países. A turnê da peça “The Connection”, do *Living Theatre*, criada por Jack Gelber, em 1957, causou até vaias e brigas no lado de fora do teatro. Visitas posteriores do grupo, com espetáculos como *Paradise Now* (1969), conferiram às cenas de nudismo uma inclinação política – que estimulavam a rejeição ao sistema e criticavam a uniformidade entre as pessoas. E o ritualismo da peça procurava convencer os espectadores a se despirem em sinal de protesto ao *status quo* (INNES, 1993).

Prata da casa, o britânico Joe Orton não poupou críticas a figuras de autoridade. Em *Loot* (1965), a polícia e os membros da igreja católica são impiedosamente satirizados. Essa peça, como as demais do mesmo autor, é entremeada com insinuações sexuais e comportamentos considerados imorais. Há cenas ultrajantes, como a em que o personagem Hal e o seu cúmplice no assalto a banco decidem, por estarem sob suspeita, esconder o dinheiro roubado no caixão em quem está a mãe de Hal – prestes a ser enterrada. (Como a quantia de cédulas é alta, a falecida precisa ser alojada em um armário.) A cena tem um efeito cômico, e o seu significado é alcançado por meio de uma interpretação descaradamente séria. Base do efeito cômico em Orton, a ironia se debruça sobre a sua visão assustadora acerca da personalidade humana. Seus personagens são “sociopatas cômicos”. E a justaposição de

caráter irônico entre o ato/ a ação e a palavra/ o discurso é o procedimento essencial para nos fazer rir. O desencontro entre o comportamento, egoísta e cruel, e a forma de expressão, cheia de piedade e grandeza, força-nos a vivenciar a hipocrisia de que trata o dramaturgo. Ele extrai a ironia mais cômica por meio da perversão da virtude. No universo de Orton, somente os mais ingênuos acreditam que a sociedade não esconda sua sujeira debaixo do tapete. Em *Loot*, praticamente todos os personagens são marcados por uma ausência absoluta de introspecção e de caráter moral¹⁷. O caráter violento mais explícito advém do abuso de autoridade, como no ato I, quando Hal é espancado duas vezes pelo inspetor Truscott, na tentativa de fazê-lo confessar o crime. A cena tem uma combinação de violência e ironia:

Truscott chuta Hal violentamente. Hal grita de dor e medo.

Truscott – Não minta pra mim!

Hal – Eu não estou mentindo! Está na igreja!

Truscott (gritando e batendo Hal contra o chão) – Sob qualquer outro sistema político, eu te jogaria no chão e te faria chorar!

Hal (chorando) – Mas você me jogou no chão e eu estou chorando.

Onde está o dinheiro? (1967, p. 47)¹⁸

Em 1965, uma peça muito violenta, agora também fisicamente, voltaria a chocar e abalar as plateias londrinas. *Saved*, de Edward Bond, transformou-se em um novo marco do teatro britânico, tendo como tema a frustração de jovens londrinos oriundos da classe operária que, com a falta de emprego, dependiam cada vez mais das políticas assistencialistas do Estado. Censurada, sobretudo, pela cena de apedrejamento de um bebê, a peça chamava a

¹⁷ Cf. BIGSBY, 1982.

¹⁸ *Truscott kicks Hal violently. Hal cries out in terror and pain.*

Truscott – Don't lie to me!

Hal – I'm not lying! It's in church!

Truscott (shouting, knocking Hal to the floor) – Under any other political system I'd have you on the floor in tears!

Hal (crying) – You've got me on the floor in tears.

Truscott – Where's the money?

atenção da plateia para questões sociais por meio das cenas de violência. Nos dias de hoje, Bond é considerado um dos grandes e mais polêmicos dramaturgos vivos na Inglaterra devido ao tom agressivo e ao radicalismo tanto de suas peças quanto de seus depoimentos sobre o teatro e a sociedade contemporânea inglesa, considerada por ele como sendo moldada e obcecada pela violência (INNES, 1992, p. 59).

Ao escrever sobre violência, Bond não a representa como um ato contido em si mesmo. Em suas peças, a violência se transforma em um meio cujo fim é tratar de temas maiores. A cena de apedrejamento simboliza uma sociedade corrompida pela brutalização da qual todos são vítimas. Ravenhill e outros jovens dramaturgos, que começaram a emergir no final do último milênio, continuaram a tradição de Bond, usando a violência como ponto de partida para se aprofundar em outras questões relacionadas à sociedade britânica.

Nos palcos é fato que, por um lado, a violência pode funcionar bem como meio para atrair espectadores, conquistar ou repelir a crítica, causar polêmica e, assim, provocar repercussão. Por outro, importa também considerar que uma das grandes virtudes de *SF*, como veremos, é a capacidade de mostrar a convergência de, segundo Slavoj Žižek (2008), três tipos de violência. São elas: 1) a subjetiva, que é mais visível, realizada por agentes identificáveis, sendo “vista como uma perturbação do ‘normal’, do estado pacífico das coisas”¹⁹, 2) a objetiva, também chamada de sistêmica, definida “precisamente como a violência inerente a este ‘normal’ estado das coisas”, que é composto “geralmente pelas catastróficas consequências do funcionamento de nosso sistema econômico e político”²⁰; e 3) a simbólica, a “mais fundamental forma de violência [...] que pertence à linguagem como tal, por sua imposição de um certo universo de significado”²¹.

O filósofo (2008, p. 13) ressalta que a violência objetiva necessita ser compreendida historicamente, pois essa ganha uma nova forma no capitalismo; a partir da análise de Marx,

¹⁹ ŽIZEK, 2008, p.2.

²⁰ Ibid., p. 2.

²¹ Ibid., p. 2.

aponta para o fato de a violência no capitalismo “não ser mais atribuível a indivíduos concretos e suas ‘más’ intenções”, ao contrário, essa é “‘objetiva’, sistêmica, anônima”. Um dos objetivos almejados por nossa análise é mostrar em *SF* a complexa interação entre essas três formas de violência: objetiva, subjetiva e simbólica.

2.8 Filhos de Thatcher

Como no caso de outros dramaturgos da geração de 1990, os anos de formação de Ravenhill transcorreram durante o governo de Margareth Thatcher. Em 1979, quando Thatcher tornou-se primeira-ministra, Ravenhill tinha 13 anos; no final de seu último mandato (sucessivamente, o terceiro), ele completava 24 anos. O Partido Conservador manteve-se ainda no poder por mais sete anos, sob a liderança de John Major. No entanto, a influência de Margareth Thatcher dominou a política britânica até a vitória acachapante do reformulado Partido Trabalhista em 1997. A política dos anos Thatcher afetou o teatro não só pelos graduais cortes de subsídios e implementações econômicas voltadas para o mercado mas também no que se referia a temas e formas teatrais empregados (D’MONTÉ, 2008, p. 79).

As muitas e difíceis mudanças, para pior, incentivadas pela primeira-ministra ajudaram a mudar os rumos do teatro britânico. Durante os anos 1970, tradicionalmente visto como o auge do teatro político inglês, houve um significativo aumento no número de companhias de teatro alternativas, algo engendrado pela atividade política das décadas anteriores – uma era vista por partidários da primeira-ministra como responsável pelos males sociais enfrentados nos anos 1980.

No período Thatcher, as companhias de teatro foram financeiramente e artisticamente desencorajadas e precisavam provar ser “uma indústria de sucesso que oferecia um bom retorno ao investimento público” (PEACOCK, 1999, p. 54). O financiamento era sutilmente usado como uma forma de censura: companhias que tivessem conteúdo político e criticassem o governo sofriam cortes nos subsídios no ano seguinte.

Ironicamente, os cortes orçamentários do governo e as políticas de livre mercado originaram um novo grupo de dramaturgos nos anos 1990, que vieram a público com uma série de sessões experimentais em teatros periféricos de Londres, Edimburgo e Glasgow (D’MONTÉ, 2008, p. 82). Aleks Sierz chama os dramaturgos *In-yer-face*, nascidos nos anos 1970, de “Filhos de Thatcher” [*Thatcher’s Children*] por terem crescido durante um governo conservador que durou 18 anos e que fomentou o sentimento de anomia geral, a alienação e a agressividade presentes em peças como *Shopping and Fucking*. Apesar de o *In-yer-face* não ser capaz de denunciar explicitamente todos os males dos anos Thatcher, o fato de muitas de suas peças se concentrarem em uma faixa etária jovem traduz o sentimento de uma geração de dramaturgos que cresceu sob aquele regime.

Os valores fundamentais do programa político de Margareth Thatcher, “as virtudes da competição, a escolha individual, o empreendedorismo e a acumulação de capital como um dever moral” (REBELLATO²², 2001, p. xvi), seriam atacados em muitas peças dos escritores *In-yer-face*.

Segundo Zygmunt Bauman, os preceitos neoliberais eram praticados por Margareth Thatcher como se fossem retirados “do manual de divulgação do mercado de consumo e citado *ipsis litteris* para parecer doce aos ouvidos de cada consumidor”, preceitos esses que os governos conservadores subsequentes seguiram com fidelidade – como no caso da “carta do

²² Dan Rebellato, dramaturgo e professor de artes cênicas da Universidade Royal Holloway em Londres, escreveu os comentários introdutórios e as notas da publicação de *Shopping and Fucking* (2001).

cidadão” de John Major, que denominou os membros da comunidade nacional como “clientes satisfeitos” (BAUMAN, 2007, p. 181).

Na tentativa sistemática de transformar a sociedade e seus valores, Margareth Thatcher será sempre lembrada por frases “brilhantes e outras nem tanto”, como a de que “‘Não há algo como uma sociedade’ [...] ‘Existem apenas indivíduos e famílias’”²³. Seu governo abriu o caminho para o consumismo desenfreado, e a sua linguagem vem até hoje influenciando as administrações britânicas seguintes, inclusive as do Partido Trabalhista. O vocabulário dos políticos só reconhece os indivíduos e suas famílias como sujeitos de deveres, administrados “ao estilo indústria doméstica” (BAUMAN, 2007, p. 184). Os cidadãos que não criavam as suas próprias condições de acesso ao consumismo ou não se entusiasmavam com tal prática passaram a ser vistos como problemáticos, ineficazes e prejudiciais ao sistema econômico do país.

²³ THATCHER apud BAUMAN, 2008, p. 183

3 O mundo de consumo e perversão em *SF*

Nessa peça podemos observar a imagem do coletivo e de um novo tipo de sociedade, segundo a definição de Fredric Jameson (1999, p. 28): “aquela na qual as questões clássicas e dilemas da filosofia política podem ser ‘estranhados’ e repensados”. Jameson também vê no teatro uma espécie privilegiada de modelo em escala reduzida da sociedade, cujas alegorias se oferecem como espaço experimental e laboratório coletivo. Em *SF*, Mark Ravenhill oferece ao espectador um novo olhar sobre aquilo que, no cotidiano, soa-nos familiar.

A peça é composta de 14 cenas e não possui uma estrutura convencional, dramática. A escolha de Ravenhill por uma estrutura teatral incomum ressalta a agressividade da peça. Quanto mais a peça se distancia das convenções naturalistas, especialmente daquelas vinculadas à peça bem feita, composta por três (ou cinco) atos, por exemplo, mais difícil é para muitos espectadores aceitá-la. Situações emocionalmente carregadas quando apresentadas de maneira não-convencional tornam-se mais árduas de serem absorvidas do que representações naturalistas de temas controvertidos.

3.1 Cena a cena

Inicialmente temos a apresentação dos personagens. Mark é o protótipo do protagonista enquanto Gary, Robbie, Lulu e Brian funcionam, em bloco, como seu antagonista. A transformação desse personagem segue em caminho contrário ao dos demais. O personagem Mark está disposto a uma virada em sua vida pessoal.

Logo na primeira cena, quando Robbie e Lulu tentam alimentá-lo com uma comida insossa de micro-ondas, ele a rejeita, vomitando-a, como quem, veremos mais tarde, rejeita alegoricamente o sistema:

Lulu – Vai. Experimenta um pouquinho. (pausa) Vai. Você precisa comer.

(pausa) Olha, por favor. Tá uma delícia. Não tá?

Robbie – Uma delícia.

Lulu – Aqui todo mundo tem que comer. Vai, vamos. Só um pouquinho. Faz isso por mim, vai.

(Mark vomita.)

Robbie – Merda! Merda! (p. 3)²⁴

Ele é o único que, por meio dos diálogos, busca o caminho da subjetivação, no sentido de assumir o controle de sua própria vida, procurando não se conformar com aquilo que lhe é imposto e apresentado como algo natural, imutável. Ele tenta romper com a lógica estabelecida, enquanto os demais procuram inserir-se cada vez mais nela, dessubjetivando-se/reificando-se, conforme a peça progride. Mark reconhece desde o início a necessidade de mudança a partir de sua iniciativa própria: “Eu quero me tratar”; “Tenho que me afastar de vocês”. Os diálogos anunciam que ele é um viciado em drogas, sem sabermos exatamente quais são essas drogas. Posteriormente, tornar-se-á claro que representam, além de entorpecentes, todas as formas legitimadas de consumo.

Existe uma progressão temporal por meio dos diálogos, interrompida por narrativas, como a da primeira cena, em que Mark conta uma estória em que fantasia ter comprado

²⁴ *Lulu – Come on. Try some.*

Pause.

Come on. You must eat.

Pause.

Look, please. It's delicious. Isn't that right?

Robbie – That's right.

Lulu – We've all got to eat. Here. Come on, come on. A bit for me.

Mark vomits.

Robbie – Shit. Shit.

Robbie e Lulu de um “homem gordo” no supermercado, o qual lhe diz: “Eles são meus. Sou dono dos dois. Sou dono mas não quero mais [...]. Quer comprar eles? [...] São lixo. Lixo e odeio os dois. [...] Por vinte você leva” (p.5)²⁵.

Temos assim a caracterização dos personagens: trata-se de “lixo”, de subprodutos do sistema. Mas esse sistema, até então, é representado, apenas, por um homem gordo – que é mencionado na forma narrativa – mas que, no entanto, é o dono dos dois personagens. A dificuldade em descrevê-lo corresponde à dificuldade real em descrever o próprio sistema econômico vigente, em que as noções de centro e periferia, por exemplo, tornam-se menos evidentes, em que os países dominantes tornam-se menos dominantes, em que não sabemos mais exatamente quem são os detentores do poder. Segundo Jameson, trata-se do “sistema multinacional novo e impessoal que está surgindo para sobrepujar o sistema mais individualista do antigo capitalismo nacional e da antiga cultura de mercadorias”.

Veremos, adiante, que os diálogos também exploram os sentimentos humanos, tecendo críticas à sociedade e à noção de subjetividade, ridicularizando clichês sentimentais ao lançar dúvidas sobre emoções naturais, encaminhando o tema para questões de cultura de massa, como o simulacro, a imitação comercial e sua influência na construção da imagem de subjetividade e da sociedade contemporânea. Na chave do absurdo, a peça tece uma crítica aos personagens que se distanciam do mundo real e vivem uma fantasia responsável por gerar consequências desastrosas para a sociedade. A forma narrativa que entremeia os diálogos surge, como um artifício surreal, revelando o inusitado e mostrando as mazelas humanas e tudo aquilo que é considerado normal pela sociedade. Por meio dessas narrativas, o real chega até nós como se fosse irreal, com forte ironia, intensificando bem as neuroses e loucuras dos personagens que mostram, com certa ingenuidade, o homem como um psicótico, um sofredor: um ser disposto a chegar às últimas consequências.

²⁵ *They are both mine. I own them. I own them but I don't want them [...] You wanna buy them? [...] they're trash. Trash and I hate them.*

A ironia continua na cena seguinte. Em uma sala de entrevistas, Lulu participa de uma seleção de emprego com Brian, o único adulto e devidamente inserido no sistema na qualidade de comerciante da peça. O diálogo entre os dois ridiculariza o próprio processo de seleção de candidatos a uma vaga de emprego. Brian faz anotações em sua caderneta durante a entrevista que deixam sobressair alguns dados referentes à caracterização dos personagens: “(Brian escreve em um papel sobre a prancheta ‘instintiva’.)”; “(Escreve ‘aprecia organização’.)”; “(Escreve ‘passa o Natal com a Família’.)”; “(Escreve ‘atriz formada’.)”, informa-nos a rubrica (p. 8-11)²⁶.

Conforme a entrevista progride, os diálogos criam novas situações, como o momento em que Lulu fala da distância entre ela e os pais, ou se vê obrigada a despir-se a fim de permanecer no processo de seleção e, assim, acaba deixando cair dois pacotes roubados de comida. Desse mecanismo, afloram temas importantes, mais importantes, inclusive, que o desdobramento da cena: entre eles, o binômio comida-dinheiro: “Nós temos que comer. Nós temos que nos virar” (p.12)²⁷, afirma Lulu, além de constatar, para quem queira sobreviver, a necessidade de se vender ou de roubar. O processo seletivo trata, segundo Bauman (2007, p. 18), do empregado ideal: “Uma pessoa sem vínculos, compromissos ou ligações emocionais anteriores, e que evite estabelecê-los agora; uma pessoa pronta a assumir qualquer tarefa que lhe apareça e preparada para se reajustar e refocalizar de imediato suas próprias inclinações [...]”.

Ainda na mesma cena, quando solicitada a atuar, ela interpreta a seguinte frase: “Um dia as pessoas saberão para que tudo isso serviu. Todo esse sofrimento” (p.11)²⁸. O trecho citado, muito mais reflexivo do que dialógico (de quem fala também para e sobre o

²⁶ *Brian writes down ‘instinctive’ on a pad.*

Brian writes down ‘appreciates order’.

Brian writes down ‘celebrates Christmas’.

Brian writes down ‘trained actress’.

²⁷ *We have to eat. We have to get by.*

²⁸ *One day people will know what all this was for. All this suffering.*

espectador), tornar-se-á mote do conflito levado a cabo não só por Lulu mas também por Robbie e Gary durante toda a peça: esse “sofrimento” pauta-se na crença de que o processo de dessubjetivação ao qual estão dispostos a se submeter lhes trarão algumas benesses no sistema – capitalista – em que se inserem.

Os três personagens parecem dispostos, cada vez mais, a deixarem de “ser” sujeitos para “ter” e, assim, “parecer”, tornando-se, ao final, a imagem refletida do mercado, algo que pressupõe, como veremos mais adiante, a ausência de reflexo de si mesmo, vivendo e ajustando-se segundo as exigências do sistema a fim de desfrutar de suas promessas. Para Debord (1997, p. 18):

A primeira fase da dominação da economia sobre a vida social acarretou, no modo de definir toda realização humana, uma evidente degradação do *ser* para o *ter*. A fase atual, em que a vida social está totalmente tomada pelos resultados acumulados da economia, leva a um deslizamento generalizado do *ter* para o parecer, do qual todo “ter” efetivo deve extrair seu prestígio imediato e sua função última²⁹.

Os diálogos superficiais e fragmentados mostram a incapacidade de reversão desse quadro por meio intersubjetivo, servindo para afundá-los cada vez mais na lógica do sistema econômico de que são reféns, pois este é muito mais forte do que a mera vontade individual de se fazer valer como sujeito. A peça dependerá em ordem crescente de intervenções como essa de Lulu, de ordem narrativa, para mostrar a que os personagens e os espectadores estão fadados vivendo em um universo de pretensa valorização da individualidade.

A terceira cena começa com Robbie narrando para Lulu o seu último dia de trabalho na lanchonete *fast-food*, no qual foi golpeado por um cliente que empunhava um garfo de plástico. Isso teria gerado a sua demissão. A agressão, segundo Robbie, resultou da pressão

²⁹ Trechos em itálico e entre aspas no original.

psicológica exercida sobre o cliente no momento de este decidir entre um lanche com ou sem queijo:

Robbie – [...]. Então, eu decidi que eu mesmo teria que falar. E, aí, eu digo: “Olhe, neste lugar você escolhe. Pelo menos uma vez na vida, você tem a chance de fazer a sua própria escolha, então caralho, aproveite esta chance da melhor maneira possível”.

Lulu – E, então, eles te despediram.

Robbie – E, então, ele pega o garfo. Cata o garfo, pula o caixa e vem pra cima de mim (p. 14)³⁰.

O fato descrito nos desloca para os seus temas inerentes. Não há desdobramento para essa estória, ela não é imprescindível à ação, não importa no enlace, não qualifica qualquer personagem em suas ações. Todavia, ela levanta alguns temas. O que nos resta, como espectador, então, é refletir sobre o que envolve a narrativa: o simulacro da vida real exemplificado no esfaqueamento por garfo de plástico, a existência de escolhas apenas da ordem do insignificante (um lanche com ou sem queijo) em um mundo dominado pelo consumo, a comida funcionando simultânea e paradoxalmente como fonte de subsistência e produto acessório (assim como a sexualidade). Vale dizer que, mais uma vez, o local onde trabalhava Robbie funciona também como alegoria do sistema que nos envolve como espectador. Pode-se notar, a respeito da lanchonete, que faltam adjetivos ou caracterizações. E fica a pergunta: qual a identidade desse sistema?

De volta aos diálogos, ou àquilo que corresponde ao desenvolvimento da ação, Lulu tranquiliza Robbie afirmando-lhe ter conseguido “o emprego na TV”, que, no final, resulta em nada mais do que ter em mãos 300 comprimidos de ecstasy para serem vendidos. Por que

³⁰ Robbie – [...] I decided I'm going to have to tell him. And I say: Look, here you have a choice. For once in your life you have a choice so for fuck's sake make the most of it.

Lulu – And then / they sacked you?

Robbie – And then he gets his fork. Grabs this fork. And he jumps over the counter. And he goes for me.

alguém vai a uma entrevista de emprego na TV e acaba voltando para casa com a opção de ser testada como vendedora de substâncias ilegais? Talvez, a TV seja representação de uma droga sintética como o ecstasy, conhecida por provocar um estado de excitação e alegria momentânea, e vice-versa? Talvez, o efeito do ecstasy seja igual ao efeito da TV? Talvez, as imagens que vemos na TV provoquem o mesmo efeito desse tipo de substância? Talvez, a nossa imagem, a imagem promovida pela TV ou a imagem em si seja semelhante a um ecstasy? Essas perguntas podem não ter respostas exatas mas, ao menos, remetem-nos à afirmação de Guy Debord acerca da “sociedade do espetáculo”, na qual o “espetáculo não é um mundo de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens” (1997, p. 14). Essa sociedade aparece na peça de uma forma que nos torna possível evidenciar a crítica que nos é feita como coletividade e, ao mesmo tempo, espectador. O que pode nos parecer imperceptível no nosso dia a dia é realçado, multiplicado, em *SF*.

Em meio a isso temos o ressurgimento inesperado de Mark no apartamento, expulso da clínica, por ter quebrado uma exigência da “lista de regras” – a de não ter “envolvimento pessoal”. Ele tenta se justificar:

Mark – Foi mais um... negócio. Eu paguei pra ele. Eu dei um dinheiro a ele.
E quando você paga, você não pode chamar de envolvimento pessoal, pode?
Como você chamaria isso? (p. 18)³¹

Sobre “envolvimento pessoal”, cabe a citação de Bauman (2007, p. 33):

“A criação de um relacionamento bom e duradouro”, em total oposição à busca de prazer por meio de objetos de consumo, “exige um esforço enorme” – um aspecto que a “relação pura” nega de forma enfática em nome de alguns outros valores, entre os quais não figura a responsabilidade pelo outro, fundamental em termos éticos.

³¹ *Mark – More of a ... transaction. I paid him. I gave him money. And when you're paying, you can't call that a personal relationship, can you?/ What would you call it?*

Segundo Bauman (2007, p. 33), o amor não promete uma passagem fácil para a felicidade e a significação. Todavia, uma relação baseada em práticas consumistas garante “que essa passagem será fácil e livre de problemas”.

As regras da clínica de reabilitação e o diálogo de Mark dizem mais sobre o mundo das “transações” e dos negócios, em que sobressai o indivíduo em detrimento das relações inter-humanas, do que sobre o processo da cura de alguma dependência tóxica, em que deveria importar certa prática social, pedagógica. A prática envolvida representa a do mundo exterior à peça; ao narrar esse evento, o personagem fala indiretamente para o espectador sobre a sociedade em que vivemos. Infere-se disso que o episódio mais do que querer contextualizar a experiência vivida por Mark na clínica procura descrever alegoricamente a lógica do capitalismo em seu estágio atual ao mesmo tempo em que enriquece a caracterização do personagem central, que continua dando mostras de sua incapacidade de se adequar não somente às regras da clínica e da vida a três com Robbie e Lulu, mas à lógica da peça e, conseqüentemente, do mundo do capitalismo. Esse tema torna-se universal à medida que a alegoria³² serve para todas as regiões do globo – não existe mais espaço fora da engrenagem capitalista.

A comida que circula a todo o momento volta na mesma cena e, agora, não haverá uma porção para Mark que já a recusou anteriormente:

Lulu – Só temos comida pra dois.

Mark – Não faz mal.

Lulu – É que é difícil dividir esses pratos. São individuais.

³² “Se no símbolo, esquematicamente forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é ‘aparência sensível’ e por assim dizer natural da idéia, na alegoria a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitá-la é externa e do domínio da convenção. Significando uma idéia abstrata com que nada têm a ver, os elementos de uma alegoria não são transfigurados artisticamente: persistem na materialidade documental, são como escolhos da história real, que é a sua profundidade.” (SCHWARZ, 1978, p. 78) A definição de alegoria seguida nesta dissertação é de Roberto Schwarz a partir de sua leitura de Walter Benjamin sobre o drama barroco alemão, em que se teoriza a respeito dessa figura de linguagem.

[...]

Lulu – Eles mandam tudo dentro de caixinhas. Uma porção em cada caixinha. (p. 20)³³

Os personagens falam de uma comida que, embora imprescindível para a subsistência, transformou-se em mero produto padronizado, racionado e individualizado. Essa relação, não apenas com os alimentos, mas com todos os outros produtos, revela um universo constituído quase exclusivamente por consumidores, que, além de não produzirem, são inaptos a ingressarem no mercado formal de trabalho. Por outro lado, o sujeito moderno nunca deixa de ser trabalhador, mesmo desempregado ou em seu tempo livre, pois sua vida ainda continua girando em função do lucro³⁴. A oposição entre Brian (adulto e comerciante) e os demais personagens (jovens e desempregados) é no mundo do consumo abundante apenas da ordem do que Guy Debord (1997, p. 42) denominaria “espetacular”:

porque não existe nenhum adulto, dono da própria vida, e a juventude, a mudança daquilo que existe, não é de modo algum propriedade desses homens que agora são jovens, mas sim do sistema econômico, o dinamismo do capitalismo. São as *coisas* que reinam e que são jovens; que se excluem e se substituem sozinhas.

Ou seja, essa é uma oposição imagética, de fachada, encenada, mas não uma oposição real, e isso porque não há adultos (não há ninguém dona da própria vida) e porque a juventude, o papel de (falsa) renovação, é desempenhada pelas coisas.

³³ Lulu – *I've only got enough for two.*

Mark – *never mind.*

Lulu- *It's just hard to share them. They're done individually.*

[...]

Lulu- *We've got really into the litte boxes with the whole thing in it. One each.*

³⁴ Cf. ADORNO, 2002, p. 112-127.

Ainda que Brian, como mais velho, faça oposição aos demais, o grande antagonista e alvo crítico da peça são o sistema econômico, político e as suas representações alegóricas. Aos poucos, Brian vai se tornando o mais bipolar dos personagens: em certos momentos é sujeito (representante da classe dominante) do sistema, em outros é mero objeto (assim como Robbie e Lulu e Gary, personagem este prestes a surgir em cena); em alguns momentos, opõe-se aos demais personagens, em outros torna-se apenas mais um par.

Na cena 4, o cenário será a quitinete de Gary, um michê adolescente, que recebe a visita de Mark para um programa sexual. No diálogo inaugural, Gary fala das mudanças capazes de modificar o modo como os encontros com seus clientes ocorrerão em virtude dos avanços tecnológicos: “É claro que um dia vai ser virtual. É o que dizem por aí” (p. 22)³⁵. E a preocupação dele é de se adaptar às mudanças: “Eu venho me preparando pra isso. Pensando num jeito de investir nisso. Uma cadeia, uma rede, ou sei lá o quê. Você já trepou desse jeito?”(p.22)³⁶.

Logo em seguida, Mark recusa a cocaína que Gary lhe oferece, atestando a sua vontade de sentir algo que não seja induzido artificialmente. As drogas aparecem, como tudo na peça, atreladas à ordem do consumo.

Os diálogos servem para constatar a falta de afeto envolvida nas relações pessoais (*waining of affect*, termo cunhado por Fredric Jameson) que acabou se transformando em figura de linguagem referente à relação entre Gary e Mark. A fala do michê também comprova a preocupação individual com a construção de uma imagem de si mesmo: “A gente ia podê parecer com quem quisesse”(p. 22)³⁷. Contudo, o personagem principal insiste: “Eu queria que você fosse o que você é” (p.23)³⁸ e acaba se contradizendo:

³⁵ Mark – Course, any day now it’ll be virtual. That’s what they reckon.

³⁶ I’m planning on that. Looking to invest. The net and the Web and that. You ever done that?

³⁷ We could look like whatever we wanted.

³⁸ I’d like you to be yourself.

[...] Hoje é o meu primeiro dia de uma vida nova. Eu estive longe para me recuperar, quer dizer, pra conhecer minhas próprias necessidades, e agora estou começando de novo, e queria começar experimentando com você essa coisa de uma interação somente sexual, sem envolvimento, ou pelo menos sem isso como objetivo. Entende? (p. 25)³⁹

Sexo, sobretudo, o pago, transforma-se em sinônimo de interação à distância, algo sem envolvimento emocional, da esfera da “transação”, diz Mark. O personagem percebe nesse elemento algo correspondente à fórmula possível para dar-se bem no universo de *SF*. Mesmo que isso lhe traga sofrimento ou uma insatisfação contínua que irá carregar consigo do começo ao fim.

Enquanto os dois personagens negociam o programa sexual, há um som de moedas tilintando, vindo do andar de baixo, onde funciona uma casa de jogos. Gary diz que aquele som “bom” vem de pessoas apostando em jogos de azar. Assim, os dois rapazes chegam ao acordo de “30 paus” por um pouco de sexo oral. O valor do programa irrita Gary que, sentindo-se diminuído, procura valorizar-se afirmando haver “um cara rico” lhe chamando “pra morar com ele”. Mark, então, pede que Gary pense no suposto homem endinheirado durante o programa, pois isso será “só um negócio”. E ainda é possível ouvir, segundo a rubrica, o som das moedas envolvidas na jogatina do andar térreo, o que acaba deixando Gary cada vez mais excitado. A ação é interrompida quando Mark, com o rosto todo avermelhado e sujo, percebe que Gary está sangrando. Logo em seguida, os ânimos se arrefecem, como se os dois inesperadamente despertassem de um sonho e caíssem momentaneamente no deserto da vida real. Desesperado, Gary não abre mão dos “30 paus” combinados, pois tem uma dívida a sanar no andar de baixo. Mark com a boca suja de sangue acaba dando-lhe o dinheiro, e o

³⁹ [...].*Today you see is my first day of a new life. I've been away to get better, well to acknowledge my needs anyway, and now I'm starting again and I suppose I wanted to experiment with you in terms of an interaction that was sexual but not personal, or at least not needy, OK?*

episódio acaba aproximando os dois personagens. Solicitado, Mark aceita passar a noite na quitinete.

Até aqui, por meio dos diálogos foram apresentados os personagens e criadas as condições para os conflitos e os futuros desenlaces. Percebemos, além disso, que a peça conta mais com narrativas do que, propriamente, diálogos. Por sua vez, os cenários já deram uma rodada: o apartamento, a sala de entrevista, a quitinete e, na cena seguinte, o bar. Segundo a rubrica, os elementos constitutivos da ambientação são reduzidos sempre ao mínimo, dependendo mais do repertório do espectador para construí-los. A narrativa suscita temas importantes surgidos em um mundo determinado pelas normas do consumo. Se os diálogos mostram a superficialidade, a redundância e a fragmentação do discurso, as narrativas auxiliam na caracterização de cada personagem. Robbie, Lulu e Gary, por exemplo, possuem traços de antagonismo em relação a Mark: os três parecem achar naturais as normas que lhes são impostas, e estão buscando o tempo todo o consumo e o dinheiro. A luta de Mark, veremos, implica a tentativa de enquadrar-se no sistema, algo que lhe traz, comparativamente, mais sofrimento e uma carga dramática exclusiva, por ser o único personagem que tem a chance de transformar-se. Só ele percebe algo de artificial em tudo aquilo.

Os quatro personagens Mark, Robbie, Lulu e Gary compartilham o fato de serem mais jovens, exporem um discurso imaturo e precisarem impor seu modo de vida a partir da imagem, do corpo e da sexualidade. (Os exemplos são recorrentes.) Na cena em que Lulu quer ser “testada” para a vaga como atriz em um suposto comercial de TV, esses fatores convergem, e ela se vê forçada a discursar e a tirar a roupa na frente da câmera de Brian e, indiretamente, da plateia, expondo toda a sua fragilidade, tornada objeto impessoal de consumo. Sem camiseta, com os seios expostos e chorando (segundo a rubrica), Lulu decide interpretar um texto que, de tão sem sentido, torna-se irônico:

[...]. Darei aulas em uma pequena escola e vou dedicar toda minha vida àqueles que necessitam de ajuda. É outono agora. Logo chegará o inverno e a neve estará por todo lado. Mas eu estarei trabalhando.” É isso... (Lulu coloca sua camiseta e sua jaqueta de volta.) (p.13)⁴⁰

Quando não estão à procura de dinheiro, os personagens preenchem o tempo com atividades que lhes possam oferecer alguma espécie de prazer (mesmo que, no resultado final, acabe prevalecendo a dor): compras, sexo, drogas e festas compõem esse universo. A grande maioria dos personagens de *SF* não é jovem/infantil por acaso. De acordo com a análise de Chris Rojek (1995, p. 113), o “infantilismo” acaba sendo um componente comum em uma sociedade que oferece gratificação imediata “por meios de atividades de lazer”.

De outro lado, o personagem Brian destoa dos demais e surge como alguém maduro, que tem filho, capital e poder, além de contar com um discurso impositivo (mas não menos problemático). Um discurso por meio do qual apresenta regras e faz concessões, papel esse da classe dominante local de *SF*.

Na cena seguinte, também com o rosto manchado de sangue, Lulu se encontra com Robbie em um bar. Ao notar as manchas vermelhas, Robbie quer saber de Lulu o que houve. Segundo a garota, um “cara sujo, fedendo” atacava com uma navalha a atendente de um “Seven-Eleven” – rede de conveniência norte-americana bastante popular na Inglaterra –, enquanto Lulu, aguardando na fila do caixa para comprar uma barra de chocolate, aproveitou o rebuliço para sair de fininho sem pagar pelo produto. Lulu, quando narra, dirige-se também ao espectador e fala do espectador que assiste à peça de maneira passiva e que costuma reagir mais a atos de agressão de um “cara sujo” e menos às agressões do sistema. Espectador esse que, em certos momentos, aproveita-se das brechas para sair da passividade apenas na

⁴⁰ [...] *I'll teach in a school and devote my whole life to people who need it. It's autumn now. It will soon be winter and there will be snow everywhere. But I'll be working. That's all. (Lulu puts her blouse and jacket on.)*

tentativa de burlá-lo. A preocupação de Lulu com a câmera e a possibilidade de ter sido filmada em sua ação furtiva, saindo à francesa com a barra de chocolate, revela o sentimento menos de pesar por não ter socorrido a atendente e mais por ter burlado as normas do sistema ao não pagar por um produto:

Lulu – Que tipo de planeta é este em que você não pode comprar nem uma barra de chocolate?

Robbie – Por isso que ando cada vez mais encanado.

Lulu – E a gente ainda se sente culpado. Como se pudesse ter feito alguma coisa. (p. 28)⁴¹

A narrativa de Lulu ocupa grande parte da cena. No restante, Lulu consente em deixar Robbie vender, sozinho, a droga em uma balada eletrônica. E a cena 5 termina, segundo a rubrica, com Lulu comendo compulsivamente a barra de chocolate roubada.

Na cena 6, Gary conta a Mark que o sangramento é resultado dos abusos que costumava sofrer do padrasto. Mark não quer dar ouvidos à estória e reage agressivamente, desejando evitar qualquer “envolvimento”: “PARA, CARALHO! QUER CALAR A PORRA DESSA BOCA?”⁴². E diz mais adiante (p. 32):

Escuta. Quero que você entenda. Eu tenho esse tipo de personalidade, entende? Uma parte de mim é completamente dependente. Eu tenho uma tendência em me definir puramente em termos do meu relacionamento com as pessoas. Não consigo me definir estando sozinho⁴³.

⁴¹ Lulu – *I mean, what kind of planet is this when you can't even buy a bar of chocolate?*

Robbie – *That's why I worried so much.*

Lulu – *And afterwards of course you feel so guilty. Like you could have done something.*

⁴² *FUCKING SHUT UP OK? KEEP YOUR FUCKING MOUTH SHUT.* (Grafia em letras maiúsculas no original.)

⁴³ *Listen. I want you to understand because. I have this personality you see? Part of me that gets addicted. I have a tendency to define myself purely in terms of my relationship to others. I have no definition of myself you see.*

Nesse momento evidencia-se a distância entre Mark e os demais. Ele tenta descrever a sua existência a partir de uma construção de uma imagem de algo coletivo, de quem acredita na vida em sociedade, de quem crê na inter-relação subjetiva, naquilo que o diálogo pode oferecer como forma, a fim de existir verdadeiramente, mesmo sabendo como isso pode ser destrutivo numa “sociedade de consumo”⁴⁴ cujo mote é a felicidade em vez da igualdade:

Então, eu me agarro a alguém como que para afastar qualquer possibilidade de saber exatamente quem eu sou. O que é na verdade altamente destrutivo. Para mim... Destrutivo pra mim. [...] (p. 33)⁴⁵

O ato de se apegar a alguém não condiz com a receita fácil de felicidade. E a cena termina com Gary oferecendo a Mark a possibilidade de escolha entre dois tipos distintos de alimentos industrializados: um feito de carne, outro de frango.

No início da cena 7, Robbie está machucado e sangrando. Lulu o encontra numa enfermaria de hospital. A garota pede que Robbie lhe “descreva”, “como uma estória”, o episódio do acidente enquanto ela o masturba.

Robbie não está com o dinheiro correspondente à venda das drogas e muito menos com o ecstasy. Ele o teria distribuído gratuitamente e, por isso, acabou apanhando de pessoas que ficaram insatisfeitas quando souberam que as drogas tinham acabado. Defendendo-se, agora, da rejeição manifestada por Lulu, procura argumentar a respeito do fato de tê-las doado:

Eu tava vendo esse planeta de cima. Spaceman sobre a terra. E, aí, eu vi essa criança em Ruanda chorando sem saber por quê. E aquela senhora em Kiev vendendo absolutamente tudo que tinha acumulado na vida. E esse presidente em Bogotá ou... Na América do Sul. E vi o sofrimento. E as

⁴⁴ BAUDRILLARD, 2008.

⁴⁵ *So I attach myself to others as a means of avoidance, of avoiding knowing the self. Which is actually potentially very destructive. For me – destructive for me.*

guerras. E as pessoas tomando, tomando, tomando umas das outras. E eu penso: foda-se o dinheiro. Nada de vender. Nada de comprar. Nada de sistema. Foda-se essa porra desse mundo e vamos ser... lindos. Lindos e felizes. (p. 39)⁴⁶

Esse trecho mostra como o personagem conta com um excesso de informações desencontradas, que desorganizam o raciocínio a ponto de torná-lo extremamente superficial. O trecho serve de crítica à “era da informação”⁴⁷ em que, embora tenhamos cada vez mais acesso a imagens, notícias, artigos etc., somos aparentemente incapazes de filtrá-los, selecioná-los, de estabelecer entre eles relações capazes de se tornarem verdadeiramente esclarecedoras acerca de nossa sociedade. O personagem faz aproximações disparatadas entre fatos desproporcionais, relacionando guerras e miséria extrema a fim de justificar o seu comportamento na balada para, ao final, concluir justamente com o mote central do mundo contemporâneo: sejamos “felizes”.

Os elementos presentes nos diálogos, nas ações e nas narrativas acabam sendo os mesmos das cenas anteriores: as vendas, as compras, as drogas, o sexo, o corpo, o excesso de informações desencontradas, a fragmentação, a superficialidade, a escassez.

Na cena 8, novamente interessa mais o trecho narrativo, ou a descrição daquilo que não está no palco, do que os diálogos. Esses servem apenas como moldura, como aparato formal para o personagem Gary narrar e, conseqüentemente, expressar temas importantes. Ele continua falando de sua relação traumática e violenta com o padrasto e da tentativa de buscar ajuda do aparato público:

⁴⁶ *I was looking down on this planet. Spaceman over this earth. And I see this kid in Rwanda, crying, but he doesn't know why. And this granny in Kiev, selling everything she's ever owned. And this president in Bogota or ... South America. And I see the suffering. And the wars. And the grab, grab, grab. And I think: Fuck Money. Fuck it. This selling. This buying. This system. Fuck the bitching world and let's be ... beautiful. Beautiful. And happy.*

⁴⁷ Cf. JAMESON, 1997.

[...]. Fui até uma assistente social. E disse pra ela: “Olha, é muito simples: ele tá me currando. Uma, duas, três vezes por semana, ele vem no meu quarto. [...] “Quanto tempo faz isso?”, ela pergunta. [...] E, então, ela diz: “Ele usa preservativo?”(p. 40)⁴⁸.

Sem se importar com o cerne da questão, a assistente social acaba circundando o problema sem tomar medidas diretas: “ela diz [...]: ‘Dê a ele esse folheto’. [...] O que é que pode resolver a porra de um folheto?”, diz Gary (p. 41)⁴⁹.

Em oposição a esse “padrasto”, Gary diz haver um “cara” que irá lhe “pegar e levar pra a sua mansão”.

Contra a violência da vida e do espaço privados, a contrapartida da assistência pública é ridicularizada, mostrando que o Estado de bem-estar social não durou para sempre⁵⁰. A descrição de ambas as esferas realça tanto o sentimento de inércia e inexistência do serviço público quanto o de agressão e imposição do mundo privado; se este agride, aquele não age: “Aí ela me olha... com pânico nos olhos, e diz: ‘O que é que você quer que eu faça?’”. De um lado, existe a figura do padrasto violento, enquanto do outro, a de alguém supostamente protetor (sobre isso, falaremos mais adiante). Fechando a cena, Gary mostra a Mark uma sacola cheia de moedas, sugerindo-lhe tê-las ganhado na casa de jogos, e o convence a ir às compras enquanto faz as moedas tilintarem entre os dedos e a palma da mão, deleitando-se com a sonoridade produzida, segundo a rubrica.

⁴⁸ [...] *I went to the council. And I said to her, look, it's simple: he's fucking me. Once, twice, three times a week he comes into my room. [...] How long? she says. [...] I told her and she says 'Does he use a condom?'*

⁴⁹ *You know what she says. [...] Give him a leaflet. [...] What good is a fucking leaflet?*

⁵⁰ Na Inglaterra, a reorganização produtiva – o fordismo – contribuiu para a formação do Estado de bem-estar social [*Welfare state*] que perdeu, aproximadamente, do final da Segunda Grande Guerra até os anos 1970 e promoveu a redução vertiginosa do desemprego, além de garantir direitos sociais aos trabalhadores. Essas medidas, oriundas de pesados déficits orçamentários, transformaram-se em melhoras expressivas para a classe operária, fortalecendo suas organizações e seus sindicatos. O capitalismo, assim, parecia ter eliminado suas contradições. O Estado de bem-estar social, baseado em técnicas keynesianas de controle da economia, mostrava indícios de uma fórmula que aparentava ter dado ao capital uma feição mais “humana”, mais social. (MANDEL, 1990, p. 27)

Na cena 9, Lulu, Robbie e Brian estão no apartamento. Brian coloca uma fita de vídeo em que, segundo a descrição do próprio personagem, há um garoto – o filho dele – tocando cello. Robbie e Lulu assistem ao vídeo. Brian, emocionado com as imagens, começa a chorar, e a cena ganha um tom irônico, na linha do absurdo, procurando expor o paradoxo, a incoerência, a ignorância de seus personagens em um contexto bastante expressivo (ESSLIN, 1966). Robbie lhe oferece papel higiênico para limpar as lágrimas. Indignado por não receber um lenço de pano, Brian acaba desferindo um soco em Robbie. Essas imagens no vídeo servem para validar o discurso de Brian, que defende haver por trás da “dedicação” do filho, da “beleza”, de “Deus”, do “Paraíso”, por trás de toda ação, o “dinheiro”. Em seguida, com outro vídeo – em que alguém aparece sob a ameaça de uma furadeira elétrica –, ele os convence a recuperar o montante que os dois lhe devem. E afirma insistentemente, enquanto questiona Robbie e Lulu, a necessidade de haver por trás de toda ação, o “dinheiro”:

Brian – Não, não. Você não tentou o suficiente, não. Atrás dessa beleza, atrás de Deus, atrás do Paraíso...

[...]

Robbie – O dinheiro.

Brian – Isso. Muito bem. Excelente. Dinheiro (p. 48)⁵¹.

Shopping and Fucking, portanto, pode ser pensada como uma peça na qual, com exceção daquilo que se refere a Mark, todas as ações e todos os diálogos possíveis se concentram na relação entre os personagens e a busca por um dinheiro nada palpável. Dentro de sua lógica, não há como agir fora desse eixo: ou se dialoga para conseguir capital ou, então, tenta-se compor uma narrativa a fim de dar algum sentido para as regras vinculadas àquele universo.

⁵¹ Brian – No, no. That's not good enough – no. Behind beauty, behind God, behind paradise – [...]
 Robie – Money.
 Brian – Yes. Good. Excellent. Money.

Na cena 10, em um desdobramento da cena anterior, Lulu e Robbie falam incessantemente ao telefone com seus clientes da linha de telessexo que acabaram de montar – o intuito deles é recuperar o montante que devem a Brian –, e o projeto está indo incrivelmente bem. Nas conversas ao telefone, somente ouvimos a voz de quem está em cena, enquanto o outro lado da linha é invariavelmente inaudível, o que nos causa o efeito de os personagens estarem se dirigindo aos próprios espectadores, como em um diálogo. Repletas de ironia, as falas não contam com qualquer ar de erotismo, e as citações inusitadas como da “Árvore da Sabedoria”, da “Torre de Babel”, da “pousada de Febo”, de “Faetonte” e de “Romeu” surgem em meio a gritos de “Venha meu garanhão”, escancarando a realidade projetada pela peça, uma realidade povoada de signos esvaziados de conceitos, em sua relação entre o real e o virtual. Para Zizek (2003, p. 24):

O que dizer do sexo virtual, o sexo sem sexo; da guerra sem baixas (do nosso lado, claro); [...]. A Realidade Virtual simplesmente generaliza esse processo de oferecer um produto esvaziado de sua substância: oferece a própria realidade esvaziada de sua substância, do núcleo duro e resistente do Real – assim como o café descafeinado tem o aroma e gosto do café de verdade sem ser o café de verdade, a Realidade Virtual é sentida como a Realidade sem o ser. Mas o que acontece no final desse processo de virtualização é que começamos a sentir a própria ‘realidade real’ como uma entidade virtual.

Esta cena sintetiza o sentimento dos personagens e do universo de *SF* em que tudo se tornou um simulacro da vida real (a imagem do sangue, escorrendo em diversas passagens, que se vê e não se sente, por exemplo) que aparece como algo impossível de ser representado. No palco, assistimos à representação materializada da vida virtual; o mais próximo da tentativa de representação do real ocorre somente em momentos narrativos. Ademais, o fato

de Brian e Lulu recuperarem em tão pouco tempo o dinheiro referente à sua dívida potencializa o caráter virtual (ou irreal) da cena. A solução ao estilo *Deus ex machina* de nossos tempos proporciona um teor ainda maior de ironia à peça graças ao seu desvio permanente da rota realista.

Aparentando simultaneidade temporal, na cena seguinte, Mark está experimentando roupas novas no provador de uma loja, sob o olhar de Gary que, segundo a rubrica, está “transformado: usando da cabeça aos pés roupas de marca, e carregando várias sacolas de lojas caras”(p. 53)⁵². Com as compras e as novas vestimentas, Gary assume um outro visual, deixando a aparência estropiada para trás. O dinheiro veio da prostituição e dos cartões roubados de clientes e foi capaz de transformá-lo. Nas entrelinhas, a transformação parece significar a passagem de pessoa pobre, sem recursos, em mercadoria padronizada, em aparente sujeito (e, na realidade, em objeto do sistema) – sob a interferência visual do departamento ou da seção da loja que escolher. A respeito da variação de cenários, sempre relacionada à representação do espaço privado, em meio a uma relação de compra e venda, Bauman (2008, p. 19) observa:

O ambiente existencial que se tornou conhecido como “sociedade de consumidores” se distingue por uma reconstrução das relações humanas a partir do padrão, e à semelhança, das relações entre os consumidores e os objetos de consumo. Esse feito notável foi alcançado mediante a anexação e colonização, pelos mercados de consumo, do espaço que se estende entre os indivíduos – esse espaço em que se estabelecem as ligações que conectam os seres humanos e se erguem as cercas que os separam.

Do espaço público ou do campo como oposição à cidade, não sobrou nada que não tenha sido colonizado pela imagem do mercado em *SF*. Nessa cena, Gary estimula Mark a

⁵² *He is transformed: top to toe designer gear and carrying bundles of expensive shopping bags.*

levar a roupa que está experimentando, dispondo-se a pagar por ela. Enquanto está no provador, Gary percebe que Mark está sexualmente excitado:

Deve tá até doendo. Em pé o dia todo. São as compras que provocaram isso?

As compras te dão tesão? Ou será que é por minha causa? (p.54)⁵³

Dentro do provador, os dois acabam se beijando e trocando afetos ignorando a presença das câmeras de segurança:

Gary – Tem câmera aqui.

Mark – Não faz mal. (p. 57)⁵⁴

Segundo Baudrillard (2008, p. 206), o consumo é um “processo de absorção de signos e de absorção através de signos”. No processo de consumo deixa de haver imagem, sombra, duplo, no sentido de quem, por exemplo, olha-se no espelho. Dentro de um provador, ocorre a apropriação daqueles símbolos presentes no ato de vestir-se: sem que o personagem se defronte com a sua própria imagem. Essa imagem inexistente no mundo do consumo. Lulu, como bem observou Robbie, não precisava se preocupar com a possível captura de imagens na loja de conveniência no momento em que um consumidor insatisfeito atacava a atendente e ela fugia com a barra de chocolate surrupiada:

Lulu – Eles têm a minha imagem no vídeo com o chocolate.

Robbie – Eles vão estar atrás do cara, não de você. (p. 31)⁵⁵

O cara “sujo”, descrito como morador de rua, é quem tem ainda uma imagem de si mesmo para ser projetada. Lulu, por outro lado, projeta no vídeo apenas a absorção dos símbolos por ela consumidos. Nas palavras de Baudrillard (2008, p. 262):

⁵³ *Must be aching by now. Up all day. Is it the shopping does that? You gotta this thing about shopping? Or is it 'cos of me?*

⁵⁴ Gary – *There's a security camera.*

Mark – *Doesn't matter.*

⁵⁵ Lulu – *They'll have me on the video. With the chocolate.*

Robbie – *They'll be after him. Not you.*

Na ordem moderna, deixou de haver espelho onde o homem se defronta com a própria imagem para o melhor ou para o pior; existe apenas a vitrina lugar geométrico do consumo em que o indivíduo não se reflete a si mesmo, mas se absorve na contemplação dos objetos/signos multiplicados, na ordem dos significantes do estatuto social etc., já não se reflete a si mesmo nela, mas deixa-a nela absorver e abolir.

Na cena 12 ocorre um processo de síntese e convergência de elementos vinculados às ações e narrativas anteriores. Robbie e Lulu estão concentrados na linha de telessexo que, repentinamente, parou de tocar. Lulu não aguenta mais aquela vida: “Não, eu quero ser livre. Não quero viver desse jeito.” (p. 58)⁵⁶. Há, então, um breve momento de silêncio interrompido pela campainha do micro-ondas. Lulu oferece um pouco de comida a Robbie, que a recusa, indignado com o fato de ter percebido que Lulu desconectou os telefones por “alguns minutos de paz” (p. 60)⁵⁷. Por meio da personagem Lulu, o dramaturgo lança mão de um recurso inusual, mas recorrente na peça. O personagem recupera uma narrativa já usada por meio de outra narrativa, retomando o episódio e oferecendo-lhe uma nova finalidade ao amalgamá-lo à cena presente. Ela teria desligado o telefone após ter ouvido de um rapaz o seguinte comentário sobre o ataque à atendente da loja de conveniência, narrado na cena 5, ataque esse de que Lulu se aproveitou para afanar uma barra de chocolate: “Ele diz que está se ‘masturbando’ com esse vídeo de uma mulher, uma estudante que está em um “Seven-Eleven”, trabalhando no caixa. E que entra um bêbado e... então...” (p. 61)⁵⁸. Outra vez, uma cena faz referência a uma imagem, a um vídeo, misturando os mundos real (concreto, palpável, imediato) e virtual (abstrato, intangível, atemporal). Narrativas como essa acabam se repetindo, assim como se repete, por exemplo, a presença das comidas pré-prontas, as quais

⁵⁶ *No. I want to be free. I don't want to live like this.*

⁵⁷ *I just wanted / a few minutes peace.*

⁵⁸ *[...]. And I mean, he is wanking to this video of a woman, a student girl who's in the Seven-Eleven, working behind the counter. And there's a wino and ... yeah.*

conduzem a uma nova/velha narrativa, verbalizada por Lulu, na intenção de convencer Robbie a se alimentar: “Vamos, você pode ter o mundo aqui. Todos os sabores do mundo. Você tem um império sob este celofane. Olha: China, Índia, Indonésia” (p.61)⁵⁹.

Embora nova, a estratégia de convencimento, traz à tona características da peça agora já sedimentadas: a dificuldade dos personagens em concatenar ideias, o evidente “desaparecimento do sentido histórico” (JAMESON, 2006, p. 44) e a presença constante de um discurso fragmentando – tudo isso recebido somente pelo espectador por meio de um sarcasmo bem calculado. Essa falta de sentido histórico remete a uma questão formal da peça, pois a dificuldade de reter ou incorporar o passado leva os personagens a todo o instante às narrativas que, girando em círculo, tornam o procedimento repetitivo. Repetição essa que busca naturalizar o comportamento e ao mesmo tempo, ao olhar do espectador, torná-lo estranho.

Mostrando repulsa, Robbie não se convence dos argumentos de Lulu, que acaba empurrando violentamente o rosto dele contra o prato. Nisso, Mark entra em cena com Gary, surpreendendo os outros dois personagens. Lulu oferece uma porção individual de comida mas reconhece que é “muito difícil de dividir”. Enciumado com a presença de Gary, Robbie, na tentativa de ofender o michê, desfere-lhe alguns insultos: “Você é algum tipo de oferta especial? [...]. Mais barato que uma barra de chocolate?” (p. 63)⁶⁰.

Desse modo, as aproximações vão mais uma vez se formando, nivelando os objetos entre si, assim como aos personagens, dentro do universo do consumo: comida de micro-ondas é igual a sexo, que é igual a chocolate que, por sua vez, é igual a Gary, que é igual a drogas e, assim, infinitamente. Gary procura tranquilizar Robbie afirmando que Mark não é “o tipo” dele. Os dois partem para briga em meio à comida pré-pronta que se esparrama.

⁵⁹ *Come on, you've got the world here. You've got all the tastes in the world. You've got an empire under cellophane. Look, China. India. Indonésia.*

⁶⁰ *You on special offer? [...]. Cheaper than a Twix?*

Mark, segundo Gary, é “cheio de gentilezas”, e isso é algo que lhe desagradava. Ele está à procura do inverso disso, de alguém brutal, como o padrasto:

Cê pode achar que alguém assim é cruel, mas não, ele tá cuidando de mim.
Eu sei que, um dia, eu vô tá por aí. Dançando. Fazendo compras. O que seja.
E ele vai me pegar e me levar embora. (p. 66)⁶¹

Nesse trecho, há novamente dificuldade de descrever, de representar o poder ou aquilo que aparece como a força dominante. Embora Gary idealize um indivíduo, essa suposta pessoa descrita não tem rosto, não tem corpo. Essa figura alegoricamente acaba representando muito mais a outra ponta da “batalha de perspicácia travada entre o consumidor e a corporação gigantesca, desprovida de qualquer fisionomia” (JAMESON, 1995, p. 45).

O capítulo se encerra com uma pequena argumentação de Robbie que deveria servir de réplica à fala transcrita acima: “Cê tá falando que eu não consigo um cara assim? Que ele não existe? Que eu tô mentindo?”, e que escancara a impossibilidade narrativa de afinar o diálogo:

Não disse isso. Eu acho... Eu acho que tudo que nós precisamos são estórias.
[...] Eu acho que tempos atrás tinham grandes estórias. Estórias tão grandes que você podia passar a vida toda só acreditando nelas. A “Poderosa Força das Mãos de Deus e seu Destino”. “A Viagem do Esclarecimento”. “A Marcha do Socialismo”. Mas elas todas morreram, ou o mundo amadureceu ou envelheceu ou se esqueceu delas, e então nós agora estamos inventando nossas próprias estórias. Estorinhas. Cada uma de um jeito. Mas cada um de nós tem a sua. (p. 66)⁶²

⁶¹ *You think he's crue but really he's looking out for you. I'm going to be somewhere. I'll be dancing. Shopping. Whatever. And he'll fetch me. Take me away.*

⁶² *I didn't say that. I think ... I think we all need stories, we make up stories so that we can get by. And I think a long time ago there were big stories. Stories so big you could live your whole life in them. The Powerful hands of God and Fate. The Journey to Enlightenment. The March of Socialism. But they all died or the world grew up or grew senile or forgot them, so now we're all making up our own stories. Little stories. It comes out in different ways. But we've each got one.*

Quando o personagem traça essa sequência cronológica, revela também uma certa linhagem possível de classes dominantes ao longo do tempo, a partir do passado em direção ao presente da peça: primeiro, o poder da Igreja, então, a ascensão da burguesia e, por fim, do proletariado. Quando se chega ao momento de apontar o detentor do poder na atualidade, o personagem se mostra incapaz de descrevê-lo, pois, agora, trata-se do momento das “estorinhas”. Há uma tentativa do personagem de se fazer entender como sujeito ou objeto por meio da descrição daquilo que poderia ser a do seu antagonista ou a da classe dominante, que se tornou impessoal, anti-ideológica e se globalizou como uma multinacional ou o mercado financeiro. Assim, a figuração de si mesmo passa conseqüentemente a ser muito mais complicada: isso se observa na tentativa de criar “estorinhas” que, presentes na peça em forma de diálogos, emperram a meio caminho e são sempre nebulosas.

Por um lado, a lista das “grandes histórias” de Robbie abarca os estágios cruciais no desenvolvimento do teatro (e da civilização) ocidental – da tragédia grega (Deuses e destino), passando pelo racionalismo iluminista e chegando ao socialismo. Implicitamente, há uma sugestão de que essas “histórias” não estariam mais disponíveis para o dramaturgo do final do século 20, e de que a criação de histórias pequenas e individualizadas serve de consolo para os personagens inseridos em um mundo no qual predominam o isolamento e a solidão resultantes da dinâmica do sistema.

Ainda sobre o mesmo trecho, a possibilidade de escrever a sua própria história (“cada um de nós tem a sua”) transmite uma ideia de falsa igualdade que, nas palavras de Jameson (1995, p. 37-38), faz

parte da lógica interna do sistema, que tem um interesse crucial na igualdade social, na medida em que precisa dela para transformar o maior número possível de sujeitos ou cidadãos em consumidores idênticos, intercambiáveis com qualquer outro indivíduo.

O conceito acima se materializa, por exemplo, quando Mark e Gary vão a uma loja de departamentos fazer compras (cena 11). Essas lojas, nos dias de hoje, oferecem um variado leque de opções superespecializadas, os chamados setores ou seções que passaram a ter nas grandes metrópoles alas não só divididas por gênero, preferência esportiva ou, simplesmente, estilo de vestir (casual, formal etc.) mas, também, por orientação sexual, promovendo naquele ambiente a impressão de respeito à diversidade sob a promessa de tratamento igualitário a partir da segmentação do mercado.

O embate entre grandes e pequenas histórias ainda revela outro problema: a dificuldade dos personagens de se situarem no tempo e no espaço historicamente. O tempo deles refere-se a um presente eterno. A perda da capacidade de concatenar fatos históricos e traçar relações entre eles acarreta tal efeito. Por isso, a percepção temporal dos personagens domina e se sobressai em relação à progressão tradicional “começo, meio e fim” da trama. O exemplo maior está no nivelamento raso dos fatos: a “Poderosa Força das Mãos de Deus”, a “Viagem do Esclarecimento” e a “Marcha do Socialismo” recebem o mesmo peso, a mesma medida, graças à falta de contexto ou à “falta de historicidade” (*waning of historicity*, no termo cunhado por Fredric Jameson) do(-s) personagem(-ens).

No que se refere à estética, a trama e os personagens têm algo de pastiche e de estereótipo, elementos esses que, segundo Jameson, servem, quando relacionados ao presente, como meros simulacros da realidade histórica. Essas representações nostálgicas costumam ter pouco ou nada a ver com a história real e devem, em vez disso, ser interpretadas como sintomas de uma “falta de historicidade”. No entanto, *SF*, por uma via até comum da crítica social – a de criticar a sociedade usando como recurso formas desgastadas, próprias do seu tempo, como os estereótipos e os pastiches –, consegue chamar a atenção do espectador para a sua própria “falta de historicidade”.

De outro lado, a comida da peça torna-se tão genérica que podemos ver nela uma alegoria capaz de resumir as características de todos os elementos constituintes daquele universo: dos objetos às personagens presentes: “Não tem sabor. Esse negócio não tem sabor de nada” (na fala de Robbie, p. 62)⁶³. Com ampla possibilidade de escolha, o alimento supostamente vindo de países e continentes variados acaba tendo sempre o mesmo e insosso sabor. Ou seja, o discurso da diversidade traduzido em possibilidades de consumo, não só de alimentos mas de roupas, drogas, e, também, de opções sexuais, representa na peça uma forma de achatamento dos produtos postos à venda e, portanto, de seus potenciais consumidores. Essa é a estratégia que viabiliza o lucro: uma produção planejada a sugerir uma imagem de pluralidade, rebrilhando diante de olhos habituados à ideia de uma sociedade “da abundância” e “do consumo”.

Porém, destaca-se em *SF* a escassez e não a abundância. Segundo diz a rubrica, faltam componentes cenográficos. Falta qualidade aos alimentos e falta dinheiro. Faltam propósito e sentido à vida aleatória dos personagens. Esses se tornam amargurados, em grande medida, não pelas escolhas que fazem mas, sim, pela falta de escolhas que lhes são oferecidas. Para serem consumidos há apenas a imagem e o discurso do consumo, o qual se materializa raramente e sempre de forma muito frágil ou pouco palpável. Nas palavras de Baudrillard (2008, p. 264): “A abundância e o consumo, não dos bens materiais, dos produtos e dos serviços, mas a imagem consumida do consumo é que constitui a nova mitologia tribal – a moral da modernidade”.

Ainda citando Baudrillard (2008, p. 264), vale ressaltar que a ideia de sociedade de consumo é na verdade o modo como a sociedade contemporânea trata e fala de si mesma:

[...] a única realidade objetiva do consumo é “a ideia do consumo, a configuração reflexiva e discursiva, indefinidamente retomada pelo discurso

⁶³ *There is no taste. This stuff tastes of nothing.*

quotidiano e pelo discurso intelectual, que acabou por adquirir a força do *sentido comum*⁶⁴.

A peça prioriza, de acordo com Rojek (1995, p. 114), os desejos individuais em detrimento das necessidades coletivas e associa o consumo de *commodities* à satisfação pessoal. A precipitação desses temas torna possível ao espectador ver-se representado em cena, confrontando anseios individuais com questões coletivas.

Na cena 13, os personagens se reúnem para um jogo narrativo do qual Gary irá se tornar o protagonista. Trata-se de uma estória fantasiosa que, porém, resultará na provável morte real do personagem, o que aponta para uma convergência entre ficção e realidade no universo da peça. É possível constatar o descaso de Gary em relação às possibilidades de mudança de rumo em sua vida. A cultura do consumo “desperta nos consumidores a fantasia de deixar a rotina e a monotonia para trás sem lhes oferecer qualquer meio de empoderamento capaz de viabilizar esse percurso” (ROJEK, 1995, p. 107). As mensagens de fuga vinculadas ao consumo acabam tendo o efeito adverso, acentuando cada vez mais o conformismo e a monotonia, em vez de oferecer aos indivíduos oportunidades genuínas de expressão. Gary vê na morte a sua única saída.

Em uma das cenas mais longas da peça, a ação fica totalmente suspensa até a metade do ato. Presenciamos apenas um jogo narrativo em que Mark, primeiro, descreve um encontro sexual no banheiro de um restaurante. Nesse momento, a peça oferece uma contundente indicação de não se tratar de um drama genuíno, na acepção do termo grego, pois não tem “o seu essencial na ação”, conforme Peter Szondi (2001, p. 70). A situação que deveria servir para precipitar a ação, em vez disso, domina a peça como um motivo temático: o homem é, em vez de sujeito, objeto da ação, e a “forma do diálogo não basta para a representação” (SZONDI, 2001, p. 71). A fala do personagem potencializa a inação generalizada dele e de

⁶⁴ Trechos em itálico no original.

seus pares. O diálogo propriamente dito dá lugar, então, a esforços narrativos. Se a crença no mundo do consumismo resulta na impotência do homem e na sua reificação, e desse modo aniquila o diálogo, é somente graças a esse processo que persiste ainda um motivo para falar. Nas palavras de Szondi (2001, p. 73): “A linguagem se autonomiza, e desaparece seu vínculo essencialmente dramático com a situação: ela já não é mais expressão de um indivíduo que espera resposta, apenas reproduz a disposição de ânimo que domina todas as almas”.

A sugerida morte de Gary – já que ela não se concretiza em cena – mostra que o valor atribuído à vida dos personagens qualifica-os muito mais como objetos do que sujeitos, uma vez que morrer é a única saída para aquele universo fatalista (como veremos no ato seguinte). No palco, os supostos sujeitos daquela ação específica – Robbie, Lulu e, de modo um pouco mais distante, Mark – aceitam matar Gary em troca de um pagamento oferecido por esse mesmo personagem que reconhece o seu papel de objeto, tornando-se o centro de uma espécie de ritual sadomasoquista, no qual é penetrado por Robbie e Mark antes de ter inserido no ânus um objeto cortante, causador de sua morte. (Os três personagens, embora ajam ativamente, aceitam matá-lo porque precisam do dinheiro para pagar Brian, ou seja, agem enquanto objetos de um sistema que não os inclui senão enquanto peças passivas da engrenagem.) Notemos que Brian não está em cena, já que naquele momento não é sujeito e nem objeto da ação; é apenas a representação mais palpável da classe dominante local, que gradativamente perde poder. Ele está em melhor condição financeira que os outros, mas ainda submetido às leis impostas pela classe verdadeiramente dominante, só representada na peça por meio alegórico. Volta à narrativa o “homem gordo”, presente na abertura, e que, então, como proprietário de Gary, simboliza novamente o sistema econômico. No final da estória encenada, Gary insiste novamente, como no início da peça, em sua necessidade de ter um pai:

Gary – Você é ele? Você é meu pai?

Mark – Não.

Gary – É sim. Você é meu pai. (p. 83)⁶⁵

Mark resiste em fazer as vezes dessa figura que teria de assassinar Gary. Mas ambos acabam saindo de cena juntos, o que sugere a morte de Gary nas mãos de Mark. Voltam à baila a presença da música eletrônica, como componente da ambientação, e a referência a celebridades, como à cantora norte-americana Fergie, um nome que surge na narrativa de Mark a respeito da (princesa) Diana.

Embora sujeito e objeto possam formalmente se contrapor em certos momentos, todos acabam aceitando as regras de *SF*. A incapacidade real de agir motiva a presença maciça das narrativas, dominando a peça e levando os personagens, constantemente, à necessidade de descrever o seu estado: “Eu tenho essa tristeza. Essa puta tristeza me comendo e me queimando por dentro. Eu tô doente e nunca vou me curar” (Gary, p. 85)⁶⁶.

A cena 13 poderia ser o final da peça. Formalmente seríamos levados a crer que a morte anunciada de Gary representa o clímax de *SF*, pois restaura o laço afetivo entre os três personagens mais centrais: Robbie, Lulu e Mark. É a cena mais longa e aparenta resolver os conflitos da trama: Gary morre, tem a sua vontade atendida; e Robbie e Lulu recuperaram o dinheiro da dívida contraída com Brian.

No entanto, eis que surge na cena 14 o anticlímax e nos faz pensar sobre sua lógica. Nos dias de hoje, a televisão, a propaganda e a estética das mercadorias conectam o consumidor, cuja existência encontra-se saturada pela comunicação de massa, mais ao símbolo e à imagem das mercadorias do que às próprias mercadorias em sua materialidade. O consumidor habituou-se, nas palavras de Rojek (1995), a “sonhar acordado” com o preenchimento total de suas expectativas de consumo, que nunca se realizam e sempre

⁶⁵ Gary – *Are you him? Are you my dad?*

Mark – *No.*

Gary – *Yes. You are my dad.*

⁶⁶ *I've got this unhappiness. This big sadness swelling like it's gonna burst. I'm sick and I'm never going to be well.*

acabam resultando em uma experiência de anticlímax. Essa percepção acaba se projetando nas relações interpessoais que, por sua impossibilidade de perfeição, levam as pessoas a um desapontamento. Nas palavras do sociólogo (ROJEK, 1995, p. 114), “os sonhos acordados de prazer nunca convergem com a realidade da experiência”. Ou seja, mesmo quando conseguimos comprar um bem desejado, a promessa de alegria, de felicidade, não se concretiza. O mesmo acontece no desenvolvimento da peça que acaba sem qualquer senso de clímax e com personagens insatisfeitos com o consumo e as suas relações afetivas, mas conformando-se com isso.

SF se encerra com Robbie, Lulu e Mark – repetindo a mesma constelação de personagens do início da peça –, porém, dessa vez, alimentando-se e celebrando a comida insossa em vez de vomitá-la: “– Delícia.”, diz Mark na cena 14, selando a trama.

Lulu usou de diversos argumentos ao longo de *SF* para convencê-los de que aquela comida era boa, de que deveriam se alimentar dela, apesar da dificuldade de ser embalada em “porções individuais”. Para o espectador, o campo de reflexão se abre a partir da sugestão de que os três voltaram a se reunir, e a peça teve um final “feliz” a partir da mesma imagem inaugural na qual, outrora em chave negativa, Mark havia vomitado. O episódio cíclico, assim, passa a servir de crítica, lendo-se em suas entrelinhas que toda a revolta, sobretudo a de Mark e o esforço em abandonar o consumo e o processo de reificação não o levaram a lugar nenhum. A crítica diz respeito ao mundo representado por esses alimentos, esses pratos prontos e individualizantes, que trazem consigo um entusiasmo, segundo Debord (1997), “vulgar” inerente à sociedade formada da relação entre pessoas mediadas por imagens. Esses alimentos, assim como os objetos, revelam uma pobreza essencial, “que lhe vem naturalmente da miséria de sua produção” (DEBORD, 1997, p. 46). Em *SF*, de forma semelhante ao que ocorre na “sociedade do espetáculo”, há um mascaramento da divisão de classes “sobre a qual

repousa a unidade real do modo de produção capitalista” (DEBORD, 1997, p. 47)⁶⁷. O desgosto real e mascarado proporcionado não só por aquela comida mas também por qualquer outra mercadoria é resultado de um mundo formado apenas por consumidores que, de tão alienados e por exercerem tarefas tão fragmentadas, perderam o contato com o resultado do seu trabalho. Para Debord (1997, p. 46): “O objeto que era prestigioso no espetáculo torna-se vulgar na hora em que entra na casa desse consumidor, ao mesmo tempo que na casa de todos os outros”. *SF* consegue mostrar isso por meio da insatisfação contínua dos personagens.

Nesse universo fetichizado de *SF*, dominado pela mercadoria, a escapatória existe apenas em certos momentos narrativos, como quando Brian fala do trabalho alienado: “Nós trabalhamos, lutamos e nos pegamos nos perguntando: ‘Para quê? Há algum significado nisso?’” (p. 86)⁶⁸. Brian se volta menos para os personagens e mais para os espectadores: sua fala não pede réplica. Nessa cena, todos têm em sua frente embalagens de comida para viagem, “Brian segura uma sacola”, segundo a rubrica (p.86), em que se supõe está o dinheiro, e todos os personagens assistem a um vídeo. Estão postos em cena os elementos cenográficos essenciais capazes de contextualizar *SF*: a mediação pela imagem, a comida individual e o seu individualismo correspondente, além do dinheiro evanescente. Elementos esses claramente identificados pelos espectadores como inerentes ao seu universo.

A dívida de Robbie e Lulu é perdoada. Brian, como na cena 9, insere no videocassete o filme que mostra o filho tocando cello e, em seguida, mais um, com as imagens de Lulu, sem camiseta, durante a entrevista. E, assim, procura justificar as suas ações, resumindo a lógica da sociedade de *SF*: “Nós temos que trabalhar. Tudo que temos a fazer é ganhar dinheiro. Pra eles” (p. 88)⁶⁹. E sai de cena após relembrar uma cena do filme *Rei Leão*:

⁶⁷ Isso força os produtores a participarem da construção do mundo e, simultaneamente, a se ausentarem dele. Esses produtores vivem em mansões dentro de condomínios fechados, viajam de helicóptero e, nas férias, frequentam praias e resorts particulares e paraísos ecológicos (pseudo-sustentáveis).

⁶⁸ *We work, we struggle. And we find ourselves asking: what is this for? Is there meaning?*

⁶⁹ *We must work. What we've got to do is to make the Money. For them.*

Brian – [...]. Nesse momento ele já está casado. E tem um filho seu. Bem no final ele está só. Ele está sobre uma pedra e observa a noite, olha para cima, para as estrelas, e diz: “Pai. Tá tudo bem, pai. Eu lembrei. O Ciclo da Existência”. Ou outras palavras com esse efeito. Vocês deveriam assistir. Vocês iriam gostar. (Brian sai e Mark se levanta.) (p.89)⁷⁰

E, então, Mark começa a narrar uma espécie de ficção científica pornográfica em que recupera, pela terceira vez, a estória do homem gordo que agora é dono de um mutante superdotado sexualmente. Na narrativa, Mark compra o mutante e o liberta: “Estou te deixando livre. Você pode ir agora”⁷¹.

Conformado à lógica da mercadoria, Mark diz, no papel de mutante, dentro da narrativa: “Eu morro. Por favor. Não posso... Fui escravo durante toda a vida. Não sei como... Não consigo arrumar comida sozinho”⁷². Desse modo alegórico, o personagem fala de si mesmo, de seus pares e também dos e para os espectadores. A lógica de *SF* passa a ser, mais uma vez, a lógica do espectador. Na peça, a culpa referente à existência de uma sociedade dominada pela lógica da mercadoria acaba sendo repartida entre todos: detentores dos meios de produção (alegóricos) e consumidores. Nas palavras de Anselm Jappe, que assina o prefácio de *Os últimos combates*, de Robert Kurz (1997, p. 10): “Assim como a mercadoria, todos os cidadãos são medidos pelo mesmo parâmetro: são parcelas quantitativas de uma mesma abstração”.

Na migração narrativa feita por Mark, na cena final, para o universo da ficção científica: “Estamos no ano 3.000. Estamos no futuro. A terra está morta”, podemos estabelecer novo diálogo com a análise de Fredric Jameson (1995, p. 53) sobre o filme *Um*

⁷⁰ *Because by then he's got married. And he's got a kid on his own. Right at the end he stands alone. He's on a rock and he looks up at the night, he looks up at the stars and he says: 'Father. Everything is alright, Father. I remembered. The Cycle of Being.' Or words to that effect. You ought to see it. You'd like it Exit Brian. Mark comes forward. .*

⁷¹ *I'm setting you free. You can go now.*

⁷² *Please. I'll die. I don't know how to... I can't feed myself.*

dia de cão, de Sidney Lumet. Nele, assim como na peça, ocorre a representação da estrutura de classe polarizada: a marginalização da pequena burguesia local (representada por Brian), o proletariado (Robbie, Lulu, Gary e Mark) deixado com pouco mais que “as carapaças vazias”, e o capitalismo multinacional (o homem gordo em que se transformam as classes dominantes de nosso mundo) cuja superioridade se insere no percurso espacial da própria peça, conforme ela se desloca do “ambiente de miséria transformado em gueto, do interior dos espaços privados e deteriorados” (JAMESON, 1995, p. 53) para o cenário descrito de ficção científica – desolador, inabitável e impessoal – do final de *SF*, narrado por Mark: “Morta [a Terra] porque nós a matamos. O ozônio, as bombas, um meteoro. Não interessa” (p. 89).⁷³

A peça gira e se repete terminando em chave bastante pessimista. O paralelo com a sociedade nos mostra que “as crises cíclicas do capital” (MANDEL, 1990) – consideradas inerentes – tornaram-se estruturais e cada vez mais catastróficas (graves problemas ambientais, diminuição acelerada de postos de trabalho formais, guerras intermitentes e aumento ascendente do capital especulativo (KURZ, 1996)). No entanto, a expectativa desses autores quanto à ocorrência de uma crise capaz de por fim ao capitalismo não parece apresentar-se e nem sequer estar em vias de: na visão deles, não foi, até o momento, a queda do muro de Berlim ou o término da União Soviética o início do fim.

Assim como na peça, acostumamo-nos a viver em um estado de crise econômica permanente. Por isso, a maior crise do capitalismo talvez seja o fato de aparentemente não haver nele uma crise final, plenamente avassaladora. E a peça vai nessa direção: seu final remete ao início.

Se havia, em um eixo, certo antagonismo entre Brian, mais velho e detentor do capital, e os mais novos, no final não resulta do desenvolvimento do enredo qualquer julgamento moral favorável a qualquer um dos lados: no capitalismo, a lei do valor é “sempre a um só

⁷³ *Died or we killed it. The ozone, the bombs, a meteorite. It doesn't matter.*

tempo forma de consciência, de produção e reprodução” (JAPPE, 1997, p. 10). Ou parafrazeando o economista Ernst Mandel (1990, p. 215), a própria irracionalidade do sistema capitalista, regido pela lei do valor e suas próprias contradições, é a origem do problema na engrenagem, também, em *SF*.

Brian acaba sendo o personagem mais contraditório e, então, épico: é perverso e, ao mesmo tempo, caridoso; é usurpador e, ao mesmo tempo, doador; e assim espera mostrar aos outros personagens o que é preciso para sobreviver dentro do sistema. Por sua vez, ao final, Mark é o protagonista que age por meio do diálogo e busca no desenrolar da trama uma transformação, uma revelação, que acaba sendo, surpreendentemente, a sua inserção total na forma mercadoria, tornando-se igual a seus pares. O que era deslocamento, semente de rebeldia, acaba transformando-se em conformismo, aceitação. Exceto por isso e pela apreciação da comida tornada plena, sobretudo para Mark, tudo recomeça do ponto zero, exatamente como na cena 1. De acordo com a última rubrica, assim se encerra *SF*: “Mark, Robbie e Lulu vão colocando garfadas de comida um na boca do outro, com a luz caindo”.

4 A presença de elementos épicos em *SF*

Há, em *SF*, a forte e constante presença de elementos desestruturadores da forma puramente dramática. Essa desestruturação é capaz de apresentar não apenas relações inter-humanas individuais – foco essencial do drama rigoroso e da “peça bem feita”, - mas, também, criticar as determinantes sociais dessas relações. O foco nos fatores impessoais – no ambiente e nas questões políticas e econômicas – dissolve a estrutura rigorosa, o encadeamento causal da ação linear, integrando a peça num contexto maior, sem reduzir o peso social apenas ao diálogo.

A trama, desencontrada e ao mesmo tempo, de certo modo, corriqueira explicita o quanto as relações sociais estão dominadas pela lógica do capital e da troca de mercadorias, e como os personagens se comportam em suas buscas por aquilo que acreditam ser a subjetividade no mundo contemporâneo. O retrato de um aspecto social conduz à prova de uma padronização das relações humanas, criando o arranjo que serve como meio para a demonstração de “uma realidade exterior de que a peça se torna função – configuração essa contrária à Dramática pura” (ROSENFELD, 2008, p. 169), que supostamente contém em si a apreensão do universal humano (atemporal, a-histórico) e que, por isso, trata como algo secundário as determinantes materiais que atravessam o sujeito. Em *SF*, diferentemente, os aspectos sociais influenciam o ambiente em que os personagens estão inseridos.

A forma dramática “toma o diálogo e a ação, justamente em seu caráter definitivo, por uma expressão adequada da existência humana” (SZONDI, 2001, p. 151). Em seus traços de drama – ou naquilo que há de diálogo, ação e começo, meio e fim –, *SF* só pode ser lida de acordo com a construção de subjetividade de seu tempo, essa em nada vinculada à subjetividade no teatro dramático.

A temática central da peça baseia-se em duas camadas: a dramática (a vida dos cinco personagens e a sua busca pela sobrevivência naquele universo), que, no entanto, já não é mais capaz de constituir-se em sua forma (pura); e, uma segunda, pontuada de elementos narrativos, típicos da dramaturgia épica, que corresponde a uma via direta entre os personagens e o público. Os personagens narram/contam/vivem inúmeras “estorinhas”, como acontece na criação da linha de telessexo feita por Lulu e Robbie ou no jogo narrativo que leva à presumível morte de Gary. De modo geral, todas tentam organizar a falta de unidade presente no eixo dramático funcionando como intromissões de ordem épica na frágil estrutura dramática. Embora suprimido, o elemento dramático sempre ressurgue, pois a condição épica/narrativa predominante vale-se ainda da forma dramática, já que a intersubjetividade e os diálogos não chegam a ser abandonados – a peça é estruturalmente condicionada aos diálogos. E o pacto de ficcionalidade mantém-se, em certa medida, preservado.

A peça se desdobra, nos termos de Szondi, em um final “pseudodramático”, significando a sobreposição entre os estilos épico e dramático. Em *SF*, os dois planos temáticos: a vida real dos personagens e as suas “estorinhas”, cuja separação materializa o princípio formal da peça (aquele correspondente ao movimento de giro em falso, pouco conclusivo, e que acaba voltando ao ponto zero), unem-se no final: nas duas últimas cenas, aparentemente, Gary é morto tanto na “estorinha” quanto no tempo presente do palco onde ocorre o jogo narrativo, e Brian sai de cena à francesa, resolvendo assim os conflitos criados e estabelecendo a harmonia entre os três personagens mais centrais: Mark, Robbie e Lulu. A peça começa de cortinas abertas, conforme é típico no teatro épico, entremeando a realidade de *SF* à dos espectadores e, conflituosamente, embora as cortinas não se fechem, as luzes vão, no final, aos poucos se apagando no palco, até a escuridão tornar-se absoluta⁷⁴.

⁷⁴ Cf. rubrica final: “Mark, Robbie e Lulu dão de comer uns aos outros conforme as luzes se apagam” (p.91) [*Mark, Robbie and Lulu take it in turns to feed each other as the lights fade to black.*]

Trata-se muito mais de uma peça sobre a sociedade inglesa e suas mazelas do que sobre a vida individual de sujeitos e suas intrigas e ações. E mostra o quão problemática é a subjetividade de Robbie, Lulu, Mark, Gary e Brian. As “estorinhas” e os diálogos são desconexos, superficiais, muitas vezes, quase vazios; contrariamente ao que se esperaria no drama, os personagens não têm empatia junto à plateia, e a coesão dramática da peça encontra-se no tema, que acaba se decantando em forma: os personagens tentam a todo instante organizar o sentido de suas vidas por meio das narrativas, formalmente abandonando a estrutura dramática e revelando a necessidade de uma forma que organize o sentido e os temas abordados na peça.

Alguns procedimentos semelhantes aos do teatro épico aparecem em *SF* e, em certos casos, de forma desvirtuada. Partindo da teoria de Rosenfeld (2008), procuraremos identificar e analisar os procedimentos e motivos tipicamente épicos nela presentes.

4.1 As formas de estranhamento

Brecht retratava fatos habituais de um modo “estranhado”, criando um efeito que ele denomina *Verfremdungseffekt*⁷⁵. Esse efeito de estranhamento, segundo Pavis (2008, p. 119), “mostra, cita e critica um elemento da representação, ele o descontrói, coloca-o à distância por sua aparência pouco habitual e pela referência explícita a seu caráter artificial e artístico”. É o estranhamento que possibilita a quebra da catarse, ou seja, do envolvimento emocional com o personagem – característico do teatro ilusionista. Esse efeito vai favorecer a fragmentação, a

⁷⁵ *Verfremdungseffekt*, ou efeito V, expressão alemã traduzida de forma não literal como efeito de estranhamento.

narratividade e a predominância do tema sobre o contexto do espetáculo, que são outras características marcantes no teatro de Bertolt Brecht (PAVIS, 2008).

Em *SF*, estranhamos tantas coisas que, pelo hábito, nos parecem familiares e, por isso, naturais e imutáveis, que nos convencemos da necessidade de questionar esse estado de coisas (e, possivelmente, da necessidade de mudá-lo). Há um efeito sucinto de didatismo na peça, motivado por seus referentes épicos. A peça caracteriza determinada situação na sua relatividade histórica para expor a sua condição passageira.

O estranhamento é, em si mesmo, dialético. O tornar estranho, o anular da familiaridade da nossa situação habitual, a ponto de ela ficar estranha a nós mesmos, torna no nível mais elevado essa nossa situação mais conhecida e mais familiar. Ravenhill se empenha, por meio da mediação estética, em criticar a vida banalizada e ao mesmo tempo insólita dos personagens que aparecem em cena e, desse modo, ativar politicamente o espectador.

Elencamos, a seguir, diversos dos recursos de estranhamento que podem ser identificados em *SF*.

4.1.1 A repetição

De caráter mimético ou algo distorcido, a repetição configura-se como um dos recursos de estranhamento empregados por Ravenhill em *SF*. A estrutura repetitiva ou de espelhamento desvirtuado aparece representada, por exemplo, no retorno do clímax/anticlímax quando a maioria das cenas termina com uma imagem sexual ou com imagens espelhadas e distorcidas, pouco conclusivas. Uma estória de compras [*shopping story*], narrada, no início, por Mark – uma fantasia em que ele compra Lulu e Robbie de um

“homem gordo” no supermercado – é reprisada no final quando ele descreve uma versão metamorfoseada da mesma narrativa; Mark é expulso da clínica de reabilitação porque teve um rápido contato sexual no banheiro com outro interno, o que, então, vai refletir na estória de banheiro [*toilet story*] envolvendo Diana e Fergie; a dificuldade de Lulu em dividir as porções de comida congelada espelha-se na cena em que Gary oferece um prato de macarrão instantâneo a Mark; Robbie é demitido de seu emprego em uma rede *fast-food* depois de ser atacado por um cliente que empunhava um garfo de plástico, e Lulu testemunha a agressão sofrida pela atendente de uma loja de conveniência; a regra principal de um traficante: “quem vende não deve usar” reflete-se em “nós precisamos de algo [...] um conjunto de regras”, presente na fala de Brian; o argumento de Robbie: “foda-se o dinheiro” é contraposto ao de Brian: “dinheiro é civilização”. O final traz um paralelo importante com o início: o retorno aonde tudo começou, os três protagonistas comendo juntos no flat, restabelecendo entre si a relação triangular.

Essas duplas de elementos que se espelham e, ao mesmo tempo, são a versão alterada um do outro lembram a duplicação estrutural presente, por exemplo, em obras de Beckett. *Em Esperando Godot*, os personagens repetem os diálogos em mais de uma cena, e a própria peça se desdobra em uma segunda parte, em muitos aspectos, quase igual à primeira, com pequenas variações. Essa duplicação importa no tema, reforçando, por exemplo, a imobilidade, a dificuldade de verbalizar, de fazer sentido e a falta de perspectiva, de quem é incapaz de enxergar o futuro em suas ações. Para Theodor Adorno (1974, p. 10-11), “[As peças de Beckett] explodem por dentro a arte que uma proclamação de engajamento determina a partir de seu exterior e, portanto, apenas na aparência”⁷⁶.

⁷⁶[Beckett's plays] explode from within the art which committed proclamation subjugates from without, and hence only in appearance. Cf. ADORNO, 1974, p. 87-87.

4.1.2 A distorção da figura paterna

A imagem paterna desvirtuada é outro elemento que causa forte estranheza em *SF*. Em vários momentos durante o decorrer do enredo, o amor e o apoio paternos são enfatizados, mesmo que as imagens variem. O tratamento dado à paternidade é ambíguo, recebendo tanto conotações positivas quanto negativas. Todos os personagens são influenciados pela imagem paterna. Mark funciona como esse tipo de figura para Lulu e Robbie. Eles repetidamente lhe pedem para que conte a estória em que Mark fantasia ter comprado Lulu e Robbie em um supermercado:

Lulu: Conta a estória das compras.

[...]

Robbie: Isso, vai. Você ainda se lembra da estória das compras. (p.4)⁷⁷

A estória das compras não mostra uma figura paterna tradicional, mas sim a ambiguidade entre o pai cuidador (“E é como se eu estivesse há tempos guardando um quarto para vocês. E eu entro com vocês no quarto. Tem comida lá. Está quente.”)(p.5)⁷⁸ e predador (“Então, eu fecho o negócio. Tipo uma transferência de bens. E levo vocês. E eu não preciso explicar nada porque vocês viram a transação.”) (p.5)⁷⁹

Lulu costuma lembrar Mark de sua promessa: “E você disse: eu amo vocês. Eu quero cuidar de vocês pra sempre” (p. 4)⁸⁰. No entanto, quando Mark se interna no centro de reabilitação ou, então, quando ele, posteriormente, apaixonou-se por Gary, Lulu e Robbie

⁷⁷ Lulu – *Tell us the shopping story.*

[...]

Robbie – *Yeah. Come on. You still remember the shopping story.*

⁷⁸ *And I've been keeping a room for you and I take you into this room. And there's food. And it's warm.*

⁷⁹ *So, I did the deal. I hand it over. And I fetch you. I don't have to say anything because you know. You've seen the transaction.*

⁸⁰ Lulu – *And you Said: I love you both and I want look after you for ever.*

precisam se virar sem ele. E mostram dificuldades ao se verem sozinhos, por exemplo, quando não conseguem vender as drogas. Aparentemente, estão perdidos sem uma figura paterna.

Gary, por sua vez, foi vítima de abusos constantes cometidos pelo padrasto e agora está desesperadamente procurando pela figura de um pai protetor: “Eu quero um pai. Quero alguém pra cuidar de mim. O tempo todo cuidando de mim.” (p. 33)⁸¹. Embora ele tenha fugido do padrasto e de casa, o parceiro imaginário ideal “parece ter a mesma combinação sexual de proteção e violência” (REBELLATO, 2001, p. xxx):

Não estou procurando o amor. Eu quero ser propriedade de alguém. Quero alguém pra cuidar de mim. E quero que ele me foda. Realmente me foda. [...]. Vai machucar também, eu sei. Mas vai machucar de um jeito bom. (p. 56)⁸²

A decisão de tornar-se “propriedade” revela uma relação com a violência e a passividade inerentes a quem deseja ter um “lugar” no sistema, e a figura paterna imaginada pelo personagem, envolvida nesse jogo entre violência e passividade, causa na cena o efeito de estranhamento resultante do desejo de Gary de ser mercadoria em vez de sujeito.

Gary jamais fala sobre o pai de origem biológica. O seu desejo advém de um pai ausente. Em vez de ser amado, a fantasia de Gary é a de ser violentado sexualmente, com uma faca, por uma figura paterna. E Mark, Robbie e Lulu concordam em satisfazer o seu desejo, a sua maior vontade: ser “fodido” até a morte pelo pai.

Brian é o único pai biológico da peça. Ele está muito orgulhoso do filho e até se emociona quando mostra a Robbie e Lulu o vídeo no qual o filho aparece tocando cello:

⁸¹ Gary – *I want a dad. I want to be watched. All the time, someone watching me. Do you understand?*

⁸² *I'm not after Love. I want to be owned. I want someone to look after me. And I want him to fuck me. Really fuck me. Not like that, not like him. And, yeah, it'll hurt. But a good hurt.*

[...] e o professor diz: ‘É um presente de Deus!’ [...]. Uma criança que nem essa, uma criança maravilhosa – meu filho – e o instrumento não tem nada de especial, é só pegar um pedaço de madeira, umas cordas e – então –, um homem maduro, deste tamanho... chora. (p. 47)⁸³

Na expressão “meu filho”, o laço emocional torna-se evidente.

Durante a peça, Brian frequentemente reconta a estória do *Rei Leão*, uma estória que ele aprendeu com o pai:

Muito bem. Então, o pai está morto. Assassinado. Pelo tio. E o pequeno cresce. E você precisa ver – ele se parece com o pai. Exatamente, a cara dele. E um dia, um tipo de macaco aparece pra ele. E esse macaco diz: “É chegada a hora de você falar com o seu falecido pai”. E ele corre atrás desse macaco até chegar em um riacho e ele vê [...] seu próprio reflexo [...]. Então... olhando o seu próprio reflexo na água, pequenas ondas se formam, embaralham sua visão. E, aí, ele vê um fantasma. Um fantasma ou uma espécie de imagem olhando pra ele. [...] ele vê... o pai. O meu caçula quando vê essa parte... Ele fica com lágrimas enormes nos olhos. Ele sente tanto quanto eu. Porque agora a imagem do pai diz: “É chegada a hora. Já é tempo de você ocupar o seu lugar no Ciclo da Existência (palavras de efeito). Você é meu filho, o verdadeiro Rei”. E, aí, sim, ele sabe o que tem que fazer. Ele sabe quem ele tem que matar. E é isso. Essa é a nossa cena favorita. (p.9)⁸⁴

⁸³ his teacher says ‘It’s a present ‘it’s a gift from God’. [...]. Kid like that, nice kid – his father’s son – but nothing special, picks up a bit of wood and string and – well – grown men cry.

⁸⁴ Good. So now the father is dead. Murdered. It was the uncle. And the son has grown up. And you know – he looks like the dad. Just like him. And this sort of monkey thing comes to him. And this monkey says: ‘It’s time to speak to your dead dad.’ So he goes to the stream and he looks in and he sees –[...] his own reflection.[...]. But then ... The water ripples, it hazes. Until he sees a ghost. A ghost or a memory looking up at him. His ..[...] Until ... he sees ... his ... dad. My little one. Gets to that bit and I look round and he’s got these big tears in his eyes. He feels it like I do. Because now the dad speaks. And he says: ‘The time has come: It is time for you to take your place in the Cycle of Being (words to that effect). You are my son and the one true King.’ And he knows who it is he has to kill. And that’s the moment. That’s our favourite bit.

O fato de Brian recontar frequentemente a estória expõe o laço de compromisso familiar existente entre pai e filho, o vínculo afetivo e a ideia de continuação de um ciclo, o que fortalece uma imagem bastante idealizada da figura paterna. Brian aprendeu os ditames com o seu pai. Assim, como em *Rei Leão*, o filho sucede o pai em seu reinado. Essa cena simboliza a passagem da ideologia capitalista do pai de Brian para ele e dele para o filho. Assim como Mark, Brian faz as vezes de uma figura paterna para Robbie e Lulu. Ele lhes ensina os valores e técnicas necessários para poderem sobreviver na sociedade contemporânea. Aplicando certo tom didático, ele os faz vivenciar a importância do dinheiro. Quando entendem a mensagem capitalista de Brian, ele generosamente devolve-lhes o vil metal, assim como um pai recompensa os filhos com doces ou pequenas gratificações.

Em *SF*, a ambivalência da figura paterna é criada a partir da justaposição entre, de um lado, a figura paterna amorosa e prestativa e, do outro, a sexual e perversa. As características sociais tradicionais, do pai protetor e disciplinador, foram transformadas em uma ambiguidade de caráter profundamente político. Em *SF*, o pai ausente é justamente o da figura protetora, um pai forte, típico de uma possível idealização nos anos 1960: paternalista, do Estado de bem-estar social na Inglaterra⁸⁵. Já o pai presente é o disciplinador abusivo e apegado a bens materiais. Esse novo pai, nascido na era Thatcher, altamente competitivo e que passará o legado de que “é preciso matar” (na “lei da selva” que rege a sociedade), aproxima-se da imagem do consumo e do dinheiro, algo bastante visível e bem representado no personagem Brian. Seu pai lhe disse que as primeiras palavras da Bíblia foram: “Receba. O dinheiro. Primeiro” (p. 87)⁸⁶. Além disso, Brian chega a defender que o dinheiro é mais importante que o próprio pai, já que por trás de tudo, “da natureza”, está “o dinheiro”. Robbie,

⁸⁵ Entretanto, segundo Mandel, no final de década de 1960 e início da de 1970, a crise começa a aparecer. Os tempos áureos do capital com o Estado de bem-estar social chegam ao fim, e retornam, com isso, todas as contradições e os problemas inerentes ao próprio sistema produtor de mercadorias (MANDEL, 1990, p. 27).

⁸⁶ *Get. The money. First.*

por sua vez, acredita que a figura paterna é a essência de tudo. Rebellato (2001, p. xxxi) teme que esse novo tipo paterno possa ser muito destrutivo: “Talvez, esse pai que matará a todos nós seja a força sem controle do capital, a força irrestrita do consumismo”.

4.1.3 A fantasia: diálogo e narrativa

Outro elemento que perturba o realismo cênico, causando estranhamento, são as inúmeras inserções ficcionais, muitas vezes fantasiosas, que surgem em diversas narrativas entremeadas nos diálogos entre os personagens. Em *SF*, é comum ocorrerem momentos em que o dialogismo, enquanto tal, é suspenso. Se, por um lado, essas pausas implicam momentos de reflexão sobre aquele universo construído a partir dos diálogos, por outro, as interrupções dialógicas acabam significando também a criação de um espaço/tempo para além da peça, ao qual somos conduzidos. Mais uma vez, vale ressaltar que a realidade da peça é em princípio a realidade construída a partir dos diálogos. São eles, os propulsores da trama, criadores de conflitos, desatadores de nós e, em *SF*, especificamente, definidores de anticlímax. Por meio deles percebemos a condição/situação dos personagens. Fazem parte da realidade: a miséria da vida social, a carência afetiva, a pobreza espiritual/intelectual, a falta de assistência pública, a falta de perspectiva, a inacessibilidade a artigos de subsistência como alimentos/alimentos saudáveis, o pauperismo dos personagens segundo seus anseios de consumo, a dificuldade de se ter uma identidade, a falta de laços sentimentais etc.

Já, os momentos reflexivos/narrativos/ficcionais – deslocados do eixo dialógico – levam-nos para além da materialidade da peça. As histórias contadas pelos personagens são ficção plena; não importam para o desenrolar imediato do enredo. No entanto, importam

muito mais do que os diálogos por sua correspondência formal com o funcionamento do capitalismo pós-industrial. Neles, Ravenhill nos possibilita uma análise arguta do sistema, no qual o que se compra e se vende são, basicamente, quimeras, ficções. As histórias vão se tornando pouco a pouco mais complicadas, insolucionáveis. E o resultado não poderia ser outro: quanto mais se compra e se vende ficção mais grave e estrutural a crise se torna. O final das histórias é a morte subentendida de um dos personagens.

Mais grave ainda é observar como os prazeres são alcançados apenas nas narrativas, e como as soluções para os problemas surgem apenas narrativamente, como quando Robbie e Lulu recuperam o dinheiro por meio de histórias sexuais. A vida se realiza em *SF* por meios imaginativos e nada palpáveis. A vida no palco é a vida da qual eles querem fugir. A vida do capitalismo é a vida concretizada quiméricamente.

É essa tensão entre real e fictício que também alicerça a peça. Pois reais são as frustrações, como a falta de dinheiro, de perspectiva, de afeto, além da fome constante. Como os pares Beckettianos, os personagens aqui se agrupam por “inércia”, em uma solidão coletiva apaziguada pela presença física dos “parceiros”. Fictícias, por outro lado, são as soluções para os desapontamentos: o encontro desprezível e fácil entre Mark, Robbie, e Lulu por meio da história de compras em um supermercado; o dinheiro conquistado sem dificuldades no telessexo, o sexo com celebridades em um banheiro de bar na história de Mark, o perdão da dívida no discurso inverossímil de Brian; a solução para a falta de alternativas na vida de Gary por meio de um jogo narrativo, resolvido com uma morte prazerosa por penetração e esfaqueamento, ou o deslocamento dos personagens para um outro planeta, narrado por Mark, no último capítulo, quando a Terra se encontra devassada pelo sistema.

Os momentos de “realidade” são desvirtuados a todo instante pelo sexo aleatório ou virtual, pelas drogas, pela televisão, além de, é claro, pelas “estorinhas”, meros paliativos para a falta de sentido reinante no palco.

4.1.4 O pastiche

Em *SF*, o uso do pastiche contribui para o estranhamento junto à plateia: Ravenhill não se preocupa em ocultar a crítica ideológica subjacente à peça, e isso acarreta consequências nítidas, também emaranhadas com o tema central: a mercantilização das relações intersubjetivas. Primeiramente, essa estratégia pode tornar o tema em debate mais acessível e compreensível à plateia. Em segundo lugar, a superficialidade com que o tema é muitas vezes tratado, de maneira polida e conscientemente paródica, leva a um esvaziamento de sua complexidade. Segundo Jameson (2006, p. 23):

O pastiche assim como a paródia, é a imitação de um estilo peculiar e único, o uso de uma máscara estilística, o discurso em uma língua morta; no entanto, ele é uma prática neutra de tal mímica, desprovida do motivo oculto da paródia, sem o impulso satírico, sem o riso, sem aquele sentimento ainda latente de que existe algo *normal*, em comparação com o qual aquilo que é imitado é cômico. O pastiche é a paródia pálida, a paródia que perdeu o seu senso de humor [...].

As citações e referências servem menos como um gesto ou uma parte integral de sua estética e mais como indicadores/sinalizadores criados por Ravenhill no intuito de guiar seus espectadores/leitores no caminho/cenário que o dramaturgo deseja examinar. Isso é tanto trivial quanto significativo, tanto um objetivo escancarado quanto, ocasionalmente, encoberto. Ravenhill não é apenas um hábil criador de pastiche, mas também se destaca no tipo humorístico dissonante criado por meio de justaposição e deslocamento, convergindo

referências como do filme *Rei Leão*, dos estúdios Disney e citações de *As três irmãs* (1901), do dramaturgo russo Anton Chekhov.

No primeiro encontro entre Brian e Lulu, a garota interpreta:

Um dia as pessoas saberão para que tudo isso serviu. Todo esse sofrimento. Não haverá mais mistério. Mas até lá nós temos que continuar trabalhando. Nós temos que trabalhar. É tudo que podemos fazer. Estarei indo sozinha amanhã...⁸⁷

Ecoando a última fala de Irina, presente no quarto ato de *As três irmãs*, o trecho refere-se ao momento da entrevista de Lulu em que Brian, logo após falar do seu apreço pelo filme *Rei Leão*, pede-lhe para encenar algo, já que ela diz ser atriz formada. O estranhamento criado por essa inserção é fruto tanto do disparate aproximativo entre um típico produto da era do entretenimento com um clássico da dramaturgia quanto de seu vazio estilístico resultante: será que Lulu sabe do que está falando?

Provavelmente, mais manifestos são o empréstimo e o pastiche de teorias pós-modernas, sobretudo, de Jean-François Lyotard, quando alude à falência das “grandes histórias”⁸⁸ (a “Viagem do Esclarecimento” ou a “Marcha do Socialismo”) e o predomínio das “estorinhas” (“cada um de nós tem a sua”), com a finalidade de abordar o debate pós-moderno entre significado e realidade⁸⁹.

Para Lyotard (2008), o saber humano foi sempre envolvido por narrativas que lhe deram sentido e legitimidade. O saber (moderno/científico), por exemplo, foi legitimado pelo discurso científico ou filosófico. Hoje, no entanto, o interesse da ciência vincula-se mais diretamente ao ganho que ao saber. Segundo, Lyotard ciência e sociedade se constituem, em

⁸⁷ *One day people will know what all this was for. All this suffering. There'll be no more misteries. But until then we have to carry on living. We must work. That's all we can do. I'm leaving by myself tomorrow* (CHEKHOV, 1901 apud Ravenhill, 2001, p. 13).

⁸⁸ Mas elas [as grandes histórias] todas morreram, ou o mundo amadureceu ou envelheceu ou se esqueceu delas, e então nós agora estamos inventando nossas próprias histórias. Estorinhas. Cada uma de um jeito. Mas cada um de nós tem a sua (RAVENHILL, p. 66).

⁸⁹ Cf. WALLACE, p.274, 2008.

nossa contemporaneidade, numa complexa rede de jogos de linguagem, com seus próprios conteúdos e regras de legitimação, sem possibilidade de entendimento. A interpretação homogênea dos acontecimentos, que, no início da era moderna, ocorria por meio das narrativas científicas ou filosóficas legitimadoras do saber, perdeu sua validade. A conquista de novos conhecimentos no interior dos "jogos de linguagem" (narrativos) legitimadores torna-se restrita aos que dispõem de melhores condições financeiras, pois o saber está diretamente subordinado ao lucro. No pensamento de Baudrillard (2008), os signos já não têm nenhum referente real e ligam-se uns aos outros em um processo reiterado e sem qualquer vínculo com a realidade. É a chamada esfera da "hiperrealidade" – na qual a aparência é a própria realidade.

No esquema criado por Ravenhill, os personagens, com poder financeiro mínimo ou nulo, tomam posse de recursos narrativos, frequentemente desconexos e fragmentados, segundo a cartilha expressa no discurso de Robbie, colocando fim às chamadas "metanarrativas" ou "grandes estórias", e ecoando humorística e explicitamente a teoria do filósofo francês enquanto se isolam na pretensa subjetividade das "estorinhas" individuais.

4.1.5 O sexo e a violência

Sexo é considerado uma mercadoria. Quando Mark volta da clínica de reabilitação, ele explica o porquê de ter sido expulso:

Eu apenas... Você sabe... No chuveiro. Tomando banho eu... Eu vi aquela bunda. Vi aquela cu, você sabe. Eu senti... Eu senti que eu queria... Lamber aquele cu. [...] Nós fizemos um trato. Eu paguei. A gente foi pro banheiro. Não significou nada. (cena 3)

O personagem crê na possibilidade de que o ato sexual por ter sido pago “não significou nada”.

Segundo Jameson (1995), a pornografia é a prática da violência de maneira simbólica, é a alegoria da imagem pós-moderna, cuja finalidade única é a fascinação, que se oferece como mero prazer⁹⁰. Esse prazer, todavia, nunca se concretiza em *SF* ou, no máximo, apenas de forma parcial e momentânea. Algo correspondente à prática e à finalidade do consumo em geral. A propaganda e o *marketing* colocam as mercadorias ao nosso alcance e as definem como sinônimo de felicidade/prazer. Mas mesmo aos consumidores que as podem comprar, esse prazer é sempre fugaz – logo se esvai. E é isso que mantém o sistema aquecido, gerando sempre novo desejo de consumo e um pouco mais de felicidade, fazendo a roda da economia girar. O sexo “despersonalizado”, além de alegoria desse sistema, é na peça também exemplo do fracasso de qualquer projeto coletivo. Como o consumo, é a expectativa de se alcançar a felicidade sozinho (se eu comprar algo, esse algo me trará felicidade). É a masturbação sem gozo, propiciada por Lulu a Robbie na sala da enfermaria. É o sexo oral pago a Gary em que Mark, após um lapso de prazer, se vê enjoado e com o rosto todo manchado de sangue. É um brevíssimo momento entre Gary e Mark em um provador de loja, logo interrompido pela fala sem freio de Gary, relacionando o “tesão” de Mark às compras. E, finalmente, a dor e o prazer efêmero de Gary que, por via sadomasoquista, coloca ponto final em sua vida e, simultaneamente, em sua busca pelo prazer, consumado no aniquilamento.

De modo semelhante ao que ocorre no filme *Short Cuts* (1993), de Robert Altman, segundo a análise de Solange Grossi (2007), a peça de Ravenhill sai ganhando graças à sua falta de fruição: ela não é esteticamente perfeita segundo as regras do consumo⁹¹. As imagens de *SF* (de sexo e violência, já tão assimilados imagetivamente por meio da indústria do

⁹⁰ “O visual é essencialmente pornográfico” (JAMESON, 1995, p. 1).

⁹¹ Cf. GROSSI, 2007, p. 76.

consumo) descem engasgadas, pois pecam pela total falta de atratividade, de *glamour* própria de todo produto vendável. Ademais, seus personagens representam o anti-herói de qualquer propaganda de mercadoria. Perdedores [*losers*] natos, eles são a antítese da imagem de sucesso.

Interessantemente, as políticas públicas de estímulo ao consumo resultam em uma sociedade repleta de perdedores, pois o consumo, como princípio, deve gerar continuamente, em todos os consumidores, a insatisfação incessante e vital à economia; até mesmo nos mais ricos que “precisam” ter sempre mais. Desse modo, paradoxalmente, as sociedades mais desenvolvidas economicamente são aquelas formadas pelos indivíduos mais ávidos por novidades e, portanto, mais carregados desse sentimento cíclico de “insatisfação”.

Em *SF*, assim como nos controversos filmes do diretor Lars von Trier, lançados em 2013, *Nymphomaniac Vol. I* e *Vol. II*, o sexo funciona como tentativa de escape frente à incapacidade “de sentir” e de se relacionar com o outro senão de maneira reificada. Nessa receita de independência e reação ao sistema por meio da sexualidade, o tempero acaba azedando em ambos os casos, e o resultado é indigesto: os personagens, ao final, sujeitam-se plenamente às forças da circunstância, afundados até o pescoço no receituário da sociedade de consumo.

Além disso, o sexo, mostrado como mercadoria degradada e insatisfatória, culmina na violência física extrema que leva à morte do personagem Gary. No âmbito mais geral, a violência do processo de reificação sistêmica relaciona-se à violência na esfera pessoal, mostrada por meio de sofrimento ou, muitas vezes, apatia, que, narrativamente, leva os personagens a construir outras histórias e, assim, fugirem daquela realidade.

4.1.6 A multiplicação de cenários

A multiplicidade de cenários e a concomitante ausência, na encenação, de seus elementos constitutivos contribuem para reafirmar o estranhamento, além de solicitar a imaginação do público e contribuir, pela abstração, para elevar o singular e o local ao universal. Os cenários, segundo a rubrica, são reduzidos ao mínimo de objetos. Há nisso certa desmaterialização, algo de irreal, que se infiltra a fim de causar o estranhamento. As várias alternâncias entre os cenários (o apartamento de Robbie, Lulu e Mark, o flat de Gary, o escritório de Brian, a sala de espera do pronto-socorro etc.) acentuam esse caráter frenético da vida contemporânea, da ação de sujeitos que se deslocam incessantemente com a expectativa de capitalizar, que estão sempre em trânsito, circulando, assim como as mercadorias e o capital financeiro.

A pluralidade de ambientes insere no universo tradicionalmente dialógico do drama certo caráter narrativo⁹². Vale lembrar que outros ambientes entram no universo da peça por meio das “estorinhas”: a balada eletrônica, a loja de conveniência, a loja de rede *fast-food* etc. E, ademais, a homogeneidade visual desses ambientes, reduzida ao essencial na montagem do cenário, preenchido por uma ou outra mobília, rompe a ilusão⁹³ cênica e nos faz ver toda essa mudança de ambientação como algo quase estático, que muda para permanecer igual.

⁹² Segundo Szondi (2001, p. 33), “algo análogo [à demanda dramaturgica pela unidade de tempo] no que se refere ao espaço fundamenta a exigência de unidade de lugar. O entorno espacial deve (assim como os elementos temporais) ser eliminados da consciência do espectador. Só assim surge uma cena absoluta, isto é, dramática. *Quanto mais frequente são as mudanças de cena, tanto mais difícil é esse trabalho* [grifo nosso]. Ademais a descontinuidade espacial pressupõe o eu-épico”.

⁹³ “Graças à verossimilhança obtém-se a ilusão que permite ao espectador viver intensamente a ação cênica, esquecendo a sua condição particular” (ROSENFELD, 2008, p. 54).

4.2 Do estranhamento à fragmentação, à narratividade, à predominância do tema sobre o enredo, ao *gestus* e ao homem enquanto processo

Cria-se em *SF* um encadeamento diferente do aristotélico⁹⁴, pois as cenas não formam sequencialmente uma ação única, mas apontam para ações não relacionadas que ocorrem simultaneamente: uma cena não leva imediatamente à seguinte. A estrutura sugere a ideia de paralelismo entre cenas, por exemplo, como se Robbie e Lulu estivessem sendo atendidos na enfermaria do hospital ao mesmo tempo em que Mark e Gary faziam compras. A relação entre as cenas simultâneas, que se passam em espaços diferentes, configura-se somente na penúltima e última cena em que os diálogos e as narrativas procuram resolver os conflitos centrais que estavam ocorrendo paralelamente: o perdão da dívida junto a Brian e a sua saída definitiva de cena, além do aniquilamento de Gary, restabelecem a tríade inicial entre Lulu, Robbie e Mark.

A montagem de dois tipos diferentes de textos: do diálogo real dos personagens entremeadado às “estorinhas”, que revelam os seus pensamentos íntimos, acaba oferecendo ao espectador uma possível nova visão de mundo. O segundo tipo de texto, formado pelas micronarrativas, chega a tornar-se o principal, visto ser nele – ainda que mais incoerente – que se manifesta a verdade, por mais rasa que possa parecer, essa é capaz de comunicar algo que, por meio do diálogo convencional, é incomunicável, pois esse se restringe “à sua intercomunicação com outros seres racionais”⁹⁵. Na medida em que *SF* pretende oferecer maior autonomia a essas dimensões mais íntimas e racionalmente menos articuladas, impõe-

⁹⁴ “Todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo” (ARISTÓTELES, 1973, p. 450).

⁹⁵ Cf. ROSENFELD, 2008, p. 125.

se, como diria Rosenfeld, “qualquer tipo de solução mais ou menos épica”⁹⁶: “Vocês sabem como a vida é dura neste planeta. Intratável. Eu digo isso porque sinto na própria pele”. (p. 86, fala de Brian)⁹⁷.

Outra particularidade do teatro épico que se faz notar em *SF* é o *gestus*. A codificação do gesto lhe dá ampla função narrativa. Mais do que apoiar o diálogo, o gesto social lhe acrescenta um comentário épico. A agressividade gestual (com a qual se identificou toda uma geração, a ponto de o teatro *IYF* virar “moda” entre os jovens) se expressa nas ações (sexualmente) violentas e na escatologia, que chamam a atenção do espectador para a tentativa de renúncia, de expurgação, das imposições feitas aos personagens, que, sem o direito de escolha, só podem reagir por meio de certa recusa corporal, capaz de expressar o sentimento de contrariedade, no sentido figurado de vomitar e se autoflagelar, imposto pela situação determinista do enredo. Para Brecht, segundo Pavis (2008, p. 187), “o *gestus* se situa entre a ação e o caráter [...] enquanto ação, ele mostra o personagem engajado numa *praxis* social; enquanto caráter, representa o conjunto de traços próprios de um indivíduo”. Para ele, as relações entre os personagens são constituídas pelo “domínio gestual”, que perpassam o universo social, ou seja, as relações se estabelecem através de movimentos que traduzem uma “forma social ou corporativa de se comportar”, que denomina de *gestus* social. O ato de vomitar, que repetidas vezes ocorre ao longo da peça, embora não seja propriamente um exemplo de *gestus*, também revela uma tentativa de renúncia, ou de expurgação, contrária às determinações daquele meio.

Diferentemente do que é praxe no drama burguês, o contexto histórico em *SF* não é um mero pano de fundo e interfere radicalmente na essência das relações intersubjetivas, tecidas pelos diálogos e gestos dos personagens. No caso do drama, como observou Peter Szondi (2001, p. 34), há sempre uma “dialética intersubjetiva”, e, por isso, uma construção da

⁹⁶ Idem.

⁹⁷ *You know, life is hard. On this planet. Intractable. I can tell you this because I feel it.*

verdade criada somente a partir dos diálogos. Em Ravenhill, as relações intersubjetivas revelam-se severamente fragilizadas, e isso devido ao contexto em que se encaixam os personagens. Em diversos momentos de suspensão do diálogo, nos quais os personagens se transformam em narradores, a cena assume um caráter épico, com uma estrutura demonstrativa, enfraquecendo o pacto e a unidade ficcional, prejudicando o desenvolvimento do enredo em prol da contextualização histórica e do enfrentamento com a plateia.

A ingenuidade e a incapacidade de discernimento presentes tanto nos diálogos como nas narrativas imprimem na obra uma motivação para pensar e imaginar o todo. São os espectadores tão ingênuos quanto os personagens no seu modo de enfrentar as questões sociais?

A forma da peça nos faz estranhar o que nos parece mais natural em nosso dia a dia, aprofundando, com certo ar de inocência, temas viesados entre o drama individual e coletivo dos personagens. As questões aparentemente relacionadas a escolhas individuais são, na verdade, problemas a serem enfrentados coletivamente: o consumo infundável de bens, a forma mercantilizada das nossas relações (públicas e) privadas, o individualismo antissocial etc. Ao final, chegamos à conclusão de que a relevância da peça está mais nas narrativas do que nos diálogos, mais no seu foco social e menos no intersubjetivo.

Na peça de Ravenhill, a todo instante o palco sugere uma pergunta em torno da nossa relação com o consumismo e com a violência que lhe é inerente, algo que não pode ser analisado com base, apenas, na responsabilidade individual. Recuperando as análises de Slavoj Žižek (2008, p.2), são três os tipos de violência. A subjetiva, mais visível, é realizada por agentes identificáveis, sendo “vista como uma perturbação do ‘normal’, do estado pacífico das coisas”. A objetiva, também chamada de sistêmica, é definida “precisamente como a violência inerente a este ‘normal’ estado das coisas”, composto “geralmente pelas catastróficas consequências do funcionamento de nosso sistema econômico e político”. E a

simbólica, a “mais fundamental forma de violência [...] pertence à linguagem como tal, por sua imposição de um certo universo de significado”.

A violência objetiva, sistêmica, pede uma resposta subjetiva que, na peça, fica a meio caminho e acaba se perdendo em ações pouco efetivas dos personagens. Por sua vez, a violência simbólica funciona bem e os significados criados no palco reverberam. Retomando as palavras de Žižek (2008, p. 207): “É difícil ser realmente violento, executar um ato que disturbe violentamente os parâmetros básicos da vida social”. Destarte, é preciso pensar sobre as condições que tornam aquele consumismo e aquela violência necessários. Algumas considerações de Sérgio de Carvalho (2013, p. 127) acerca do teatro de Bertolt Brecht poderiam, respeitadas as devidas proporções, servir para o de Mark Ravenhill:

Onde pensávamos haver uma situação dramática, com atos justos e injustos, existe um processo cambiante que não se resolve no campo ideológico, mas na relação entre vida material e representação.

É preciso reconhecer a dificuldade de superar a realidade posta na peça, em virtude, principalmente, de sua coincidência social com o mundo que nos afronta também fora dela. As mercadorias presentes na trama aparecem completamente destituídas de qualquer caráter social, ou seja, como se elas não fossem detentoras de qualquer trabalho humano, como se brotassem do chão, naturalizando o consumismo. O alimento vital, servido nas refeições, por exemplo, foi transformado em comida congelada (para micro-ondas), pasteurizada, multiétnica, repleta de sabores artificiais – alegoria essa da fetichização daquilo que nos é mais essencial. A sexualidade, como retratada, assim como a comida, possui dois lados: de produto mercantil e de necessidade biológica. Ademais, os personagens estão sempre buscando vender ou comprar algo, e sempre sem dinheiro, vivendo na lacuna de um mundo em constante crise.

4.3 A peça política

O programa político da era Margareth Thatcher nos anos 1980 tem uma influência significativa na peça. Ravenhill (apud SIERZ, 2000, p. 132) reconhece a crítica implícita à declaração da primeira-ministra segundo a qual sociedade é algo que não existe: “Se a visão dela é verdadeira, o resultado é este: uma atitude ‘cínica e endurecida’, irritada com o fato de que o ‘sentido de sociedade desapareceu’”⁹⁸.

Embora a administração Thatcher tenha servido de inspiração para Ravenhill ao ter escrito *SF*, segundo alguns críticos, isso não é suficiente para considerá-la uma peça genuinamente política. O fato de o dramaturgo não apontar alternativas convincentes para os conflitos da peça e não criar situações transformadoras para os personagens fortaleceram essa constatação equivocada de críticos como Clare Wallace (2005)⁹⁹, entre outros, que não se atentaram para os traços formais marcadamente épicos de *SF*.

Já que o ponto de vista capitalista de Brian parece prevalecer, a peça acaba sendo pouco esperançosa no que se refere a mudanças no sistema econômico. Na última cena, esse personagem expressa satisfação com o fato de Lulu e Robbie terem adotado o lema “dinheiro é civilização, e civilização é dinheiro”. O fato de Brian devolver o dinheiro que Lulu e Robbie lhe deviam pode parecer algo positivo, mas ele somente o fez “porque vocês [Robbie e Lulu] aprenderam a lição, entende? Vocês compreenderam o que significa isso (Mostra a valise), e vocês agora são civilizados” (p. 87). Na intenção de Ravenhill, a ironia presente, de tipo (pseudo) moralizante, que afirma uma coisa dizendo o contrário, tem efeito de recurso didático às avessas. Se há uma mensagem em *SF*, essa é: não faça o que os personagens

⁹⁸ Posteriormente, o Partido Trabalhista, mesmo à esquerda, também tomou medidas conciliatórias ou condizentes com os momentos de crise.

⁹⁹ [...] Ravenhill never presents any convincing alternative, while his satire is weakened by either reliance on sentiment, or on unlikely or hasty character transformation (p. 275).

fazem, se não quer se transformar no que os personagens já são. A vida dos personagens, Ravenhill parece afirmar, é a vida que não deveríamos ter.

Apesar de o desejo de mudança parecer insignificante, alguns personagens atacam à sua maneira o sistema vigente. Robbie, por exemplo, revolta-se contra o sofrimento e as guerras no mundo e defende algum tipo de mudança: “Foda-se.[...]. Nada de sistema. Foda-se essa porra desse mundo e vamos ser... lindos” (p. 39)¹⁰⁰. Mesmo assim, ele não é capaz de apresentar uma solução apropriada.

A falta de objetivos políticos e a inércia e anomia em que se encontram mergulhados os personagens é um dos procedimentos provocativos de *SF*: os personagens não reclamam (ajuda) do governo, não reivindicam auxílio-desemprego, muito menos possuem um vocabulário politizado. O vocabulário deliberadamente político inexistente na peça, talvez, porque Ravenhill não acredite nele como estratégia para conquistar o espectador. Em vez disso, a peça leva a plateia a se equilibrar entre sentimentos conflitantes de empatia e crítica em relação aos personagens e a si mesma. Por um lado, o ponto de vista de Brian é mostrado de forma convincente, ao mesmo tempo em que o personagem funciona como uma figura desestabilizadora quanto ao relacionamento triangular mantido entre Mark, Robbie e Lulu.

SF pode não oferecer uma solução concreta sobre como melhorar a situação. No entanto, a peça tem claramente uma pauta política ao se concentrar em questões sociais, econômicas e morais contemporâneas, criticando-as. O desvelamento da alienação dos personagens sem disfarces é a própria crítica política de *SF*. Somada a ela, o potencial crítico da peça se erige também sobre as diversas formas de estranhamento causadas, por exemplo, pela violência (narrada ou cenicamente explicitada) de diversas das cenas, que incorporam os recursos épicos apresentados neste capítulo, tais como a fragmentação, a narratividade, a

¹⁰⁰ *Fuck it. [...]. This system. Fuck the bitching world and let's be ... beautiful.*

predominância do tema sobre o enredo, o *gestus* e o homem (e a sociedade) enquanto processo cambiável.

A agressividade nos leva a questionar certas normas morais, e expõe o ceticismo ligado aos valores defendidos pelo governo Thatcher, como, por exemplo, o dever de se ganhar dinheiro: a ação de trabalhar com a finalidade única de acumular recursos e, então, consumir. Os diferentes pontos de vista dos personagens nos levam a perceber o posicionamento de cada um deles como conjunto, de uma forma que não lhes está disponível. A especificidade da peça está no modo como ela, desviando-se do discurso politizado, se torna uma peça política, mas constituída de outra forma.

5 Considerações finais

Os diálogos (e as “estorinhas”) sujeitam os personagens a um movimento truncado e circular. Ou, usando um termo de Roberto Schwarz, o “princípio formal”¹⁰¹ de *SF* explica seu funcionamento captando “a estrutura social transformada em regra de escrita”.

A peça faz referência ao universo de uma grande metrópole, provavelmente, inglesa (Londres? Manchester?), portanto, do centro do capitalismo (mas nem tanto, já que, conforme o capital se volatiliza e passa a circular cada vez mais na forma especulativa, torna-se mais difícil defender a centralidade de países como a Inglaterra)¹⁰².

A aparente trivialidade exposta no primeiro plano da trama de *Shopping and Fucking* – a vida errante de um adolescente, três jovens adultos e um adulto tentando sobreviver numa metrópole inglesa, no final de 1990, consumindo/devorando o que for possível – deixa sobressair em sua engrenagem formal o respectivo movimento histórico-social, de grande interesse. Importando mais do que o desdobramento das ações individuais e o resultado em si, seu movimento é parte integrante da reprodução da sociedade pós-moderna, em que “o capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação” (SCHWARZ, 2012, p. 79), no que isso guarda de mais pessimista¹⁰³.

Nas considerações de Peter Szondi (2001) acerca do teatro moderno, as fraturas de uma obra ou suas fragilidades formais indicam impossibilidades objetivas, cujo fundamento é social e as quais, por sua vez, apontam para impasses históricos. Para o crítico dialético, essa negatividade estética representa um fato cultural relevante e que, conseqüentemente, demanda

¹⁰¹ SCHWARZ, 2000, p. 11.

¹⁰² Idem.

¹⁰³ O trecho entre aspas faz parte da análise do contexto cultural brasileiro posterior à contrarrevolução em 1964-70 e, ainda, explica bem a passagem do mundo moderno para o pós-moderno em suas linhas gerais.

interpretação. Ele recorre à ideia hegeliana, refletida em Marx, de que forma e conteúdo estão plenamente associados em uma relação dialética, assim atacando as análises que procuram separar a forma do conteúdo e que supõem a ênfase deste e tornam aquela historicamente aleatória ou irrelevante.

A análise da obra em chave de “redução estrutural”, no termo cunhado por Antonio Candido, revela no objeto em análise um movimento determinado pela circunstância histórica¹⁰⁴. Circunstância essa, no contexto do presente estudo, concebida como globalizada, o que, nas palavras de Fredric Jameson (2001, p. 43), refere-se a um conceito comunicacional capaz de “ora mascarar ora transmitir significados culturais ou econômicos”.

O princípio formal de *SF* é o inconclusivo, o emperramento ou, visto em seu conjunto, o recomeçar incessante; todas essas definições, de algum modo, sinônimas de uma constância bastante singular. Desde o título observamos como isso acontece. *Shopping and Fucking* se traduz literalmente aos olhos do falante de língua portuguesa em *Comprar e Foder* ou *Comprando e Fodendo*. Tanto no inglês como no português, o verbo “foder” assume duplo sentido, podendo se referir ao ato sexual, expresso em tom pejorativo, assim como a se “dar mal”, se “ferrar”, “fracassar” ou, até, “emperrar”, corroborando, portanto, o princípio formal da peça. O significado do termo assemelha-se no português e no inglês a ponto de seu sentido dúbio ser tão verdadeiro no primeiro quanto no segundo idioma, possibilitando aos seus usuários transar e ferrar com alguém e consigo mesmo simultaneamente; sendo assim, quem fode, transa e ferra ao mesmo tempo, a si mesmo e ao outro.

Ao analisar o título na íntegra, percebemos a força exercida por um termo sobre o outro e a exercida pela partícula aditiva sobre o conjunto, em seu pluralismo e ambiguidade, não só como título mas também como problema desta análise. Comprar e foder, numa primeira leitura, talvez a mais aparente, resumem o universo do enredo: personagens

¹⁰⁴ Cf. CANDIDO, 1998, p. 33.

comprando e fodendo o tempo todo. Com tal título, só poderíamos estar no universo do baixo calão, da displicência, da banalidade, do descuido, da falta de bom gosto, das doenças, dos vícios, do desvario, da *junk food* (“comida lixo” na tradução literal), da juventude iletrada e do adulto *chav* (termo esse que se refere às pessoas da classe operária inglesa [*working class*] que tiveram pouco ou nenhum acesso à educação formal, que se vestem com roupas de grife e joias de ouro, mas cuja aparência é considerada de mau gosto¹⁰⁵). Por outro lado, foder é consequência de comprar e também o resultado da aditiva “e”. É esse o título no gerúndio, “*Comprando e fodendo*”. Por isso, novas possibilidades interpretativas se ramificam se for estendida a margem dos termos ao agente da ação. E, assim, surgem algumas perguntas: estaria se fodendo quem compra?; o comprador estaria fodendo com os outros?; ou, ainda, o comprador, ao mesmo tempo, ao comprar ferra consigo mesmo e com os outros? Sendo assim, foder pode ser visto como aquilo que nos espera após o ato da compra.

Não é preciso ser especialista em síndromes compulsivas para afirmar que consumistas do gênero driblam a depressão conforme prolongam o tempo de consumo, mas, no final, o sentimento de amargura é sempre proporcional ao arremate: o vazio é grande e tende ao infinito. Mas esse é só o título de um universo em que tudo tem preço e os seus personagens não têm dinheiro.

No primeiro ato da peça *SF*, segundo descreve a rubrica, ambientado em um apartamento “outrora charmoso, agora totalmente esvaziado”, Lulu e Robbie tentam dar de comer a Mark. Basta uma garfada para o jovem viciado em heroína pôr tudo para fora vomitando até as tripas a comida pré-pronta que lhe fora dada. O alimento que emperra no meio do caminho encontra seu equivalente nas frases encalhadas, que frequentemente cortam palavras ao meio com reticências e pontilhados: “por que o horro... ?” ou “Isso irá.... vamos.... está tudo bem.”¹⁰⁶ As reticências freiam cena a cena o texto e o transformam num verdadeiro

¹⁰⁵ Cf. Dicionário online MacMillan

¹⁰⁶ *Lulu – Why does that alw ... ? / Lulu – This will ... come on ... it’s alright.* (p. 3)

dois para lá dois para cá desengonçado, de quem pisa torto e no pé do parceiro, tornando inconclusivas e atabalhoadas as ações e abrindo, convulsamente, cada vez mais brechas para a imprecisão, a dúvida, a obscuridade, em um ciclo sem fim. No entanto, a rubrica inaugural citada acima contradiz essa lógica já que, no passado, o mesmo apartamento estava em condição bem melhor do que a atual.

Na mesma cena, da ação inconclusiva advinda do fracasso de alimentar Mark com a comida artificial, aquecida em micro-ondas, passa-se às lembranças de Robbie e Lulu a respeito de um passado saudoso em que os três se divertiam muito. Um tempo que, repentinamente, parou de existir. “Isso foi anos atrás. Isso foi o passado.” E, então, o salto seguinte, ainda mais abrupto, encerra o diálogo anterior e a ação inacabada. O próximo diálogo, resultante da insistência de Lulu para que Mark conte como ele a teria comprado, juntamente com Robbie, gera ainda mais dúvida, estraçalhando qualquer esperança de um fio narrativo mais linear e menos tênue:

[...] Você está vendo aquele par ao lado do iogurte? Então, diz o homem gordo, ambos são meus. Eu os possuo. Eu os possuo, mas não os quero mais – porque, você sabe de uma coisa? Eles são lixo. Lixo, e eu os odeio. Quanto custam? Um resto de lixo como eles... digamos que uns \$ 20. Isso mesmo. Eles são seus por \$ 20¹⁰⁷ (RAVENHILL, 2001, p. 5).

A frase desarticula a anterior e, dentro dela, a oração coordenada iniciada pela partícula “mas” cria um novo problema. No contexto, o proprietário, o homem gordo, procura transformar sua mercadoria, Robbie e Lulu, em dinheiro. O leitor/espectador mais atento começa a duvidar de que isso aconteceu enquanto cogita o significado dessa imagem e estranha ainda mais a dinâmica antidramática progressiva da obra ou o incessante desdobrar

¹⁰⁷ “Mark: [...] See the pair by the yoghurt. Well, says fat guy, they’re both mine. I own them. I own them but I don’t want them – because you know something? – they’re trash. Trash and I hate them. Wanna buy them? How much? Piece of trash like them. Let’s say ... twenty. Yeah, yours for twenty.”

de ações interrompidas, além de perceber como o procedimento estraçalha o já frágil eixo realista. Embora esse episódio tenha ponto de chegada, tendo em vista que a venda foi provavelmente realizada, o choque entre o diálogo, essa narrativa contada pelo personagem e a trama central é tão grande que empaca mais uma vez o conjunto da obra. O acontecimento do supermercado, como narrado por Mark, ajuda a frear uma outra vez o desdobramento da ação anterior e, em sentido figurado (pessoas transformadas em mercadorias), desestabiliza o já desconfigurado eixo dramático da trama espanada de *SF*; que, recapitulada, cuidou de falar sobre a comida regurgitada, sobre um passado promissor, sobre duas pessoas literalmente vendidas e, encerrando o primeiro ato, sobre a ida fracassada de Mark à clínica de reabilitação. Somadas, as ações giram progressivamente em um ciclo infinito, ao passo que novos procedimentos vão se inserindo, recriando essa lógica sem abandonar o seu princípio formal.

Começam a se multiplicar as reticências; cada vez mais as frases se encurtam, se estilhaçam: faltam verbos, sujeito determinado e, até mesmo, o próprio sujeito; falta final mas sobram reticências. “Então, *nós* estamos... há...”(grifo nosso)¹⁰⁸, quando, por exemplo, Brian fala com entusiasmo sobre o filme *Rei Leão*. Aqui, não é possível saber a quem se refere o “*nós*”. Já na cena 3, as reticências também aparecem como pausa entre uma frase abortada e o começo de um novo pensamento prestes a se transformar em novo raciocínio abandonado a meio caminho:

Robbie – Então... me beija.

Mark – Olha... (E se afasta.)

Robbie – Vai se foder.¹⁰⁹

¹⁰⁸ *So then we're ... there's ...* (p. 8).

¹⁰⁹ *Robbie – Then ... kiss me./ Mark – Look ... (Turns away.)/ Robbie – Fuck off* (p. 16).

Além disso, começam a se suceder as barras diagonais (/) que, segundo rubrica inaugural do autor, indicam sobreposição de falas: um personagem deve começar a falar antes que o outro conclua a sua frase¹¹⁰. As barras integram as bases do princípio formal. O procedimento de sobreposição funciona como mecanismo de interrupção contínua, agora pela cobertura de uma fala por outra: os personagens seguem ininterruptamente com suas falas mesmo quando interpelados, e esse mecanismo sonoro vira sinônimo de giro em falso.

Trechos mais longos, narrativos, são menos frequentes mas aparecem com método. Há neles as mesmas características dos diálogos menores: as reticências, a fragmentação das frases, a desconexão entre uma frase e outra, a descontinuidade do pensamento, a falta de paralelismo no encadeamento das ideias. No conjunto dos atropelos, há nesses blocos conversacionais, em que os solavancos se sobrepõem, o princípio formal potencializado. A trama acaba relacionando o sentimento generalizado de insatisfação dos personagens, sem qualquer exceção, à crescente ditadura do gozo presente na sociedade em que se inserem. Assistimos a uma busca incessante por alguma espécie de realização, sempre pela via do consumo: o sexo, a alimentação, as drogas. Todos pagos, funcionam como um mecanismo substituto ao das relações de afeto. Há um “esmaecimento dos afetos” [*waning of affect*] dentro da cultura pós-moderna, como descreve Fredric Jameson (1995, p. 43), ou seja, uma incapacidade de as pessoas terem sentimentos; ao mesmo tempo em que a cultura, segundo o autor, deixa de ser uma experiência autônoma e passa a ser a própria lógica do sistema¹¹¹. (Em outras palavras, a arte atual é capaz de reproduzir em sua forma a dinâmica do sistema e vice-versa.) Assim, o desejo de sentir, num sistema que repete mesmices como se fossem novidades, traduz-se como abuso no consumo de drogas em resposta ao achatamento, à superficialidade, da experiência. “Mas há muitos anos, tudo o que eu tenho sentido... foi quimicamente induzido. Quer dizer, tudo que você sente, você pensa... será que é efeito da

¹¹⁰ A slash in the dialogue (/) indicates that the next actor should start their line, creating overlapping speech.

¹¹¹ Cf. JAMESON, 1997.

...”¹¹². No isolamento de fragmentos amontoados, busca-se por meio da dor, do sexo com quê de sadomasoquismo (como aparece no final da peça), uma experiência que não seja programada pelo sistema, algo que acaba sendo impossível.

As ações se encerram pendendo mais para o anticlímax do que para alguma forma de clímax, ao mesmo tempo em que o dramaturgo lança mão de artifícios sensacionalistas e comerciais dos nossos dias mas em direção contrária, de maneira antimaniqueísta e anticonvencional. São formas gastas, oriundas do universo do sistema do entretenimento, mas com a finalidade de deslocar essas formas, criando uma relação de estranhamento com elas, fazendo com que aquilo que aparentemente nos era mais familiar se transforme então no mais estranho. Por isso, a obra passa perto mas sempre desviando-se habilmente do pastiche e do estereótipo. Esse tipo de procedimento, em vez de tomar distância, prefere apropriar-se, por exemplo, da pornografia, da música pop e eletrônica, dos gêneros do cinema como horror, suspense e ficção científica, de um modo tal que o gênero ou a forma já não responda mais ao seu próprio conceito, mas esteja completamente deslocado. Essa necessidade de produzir valor através do não-valor, recorrendo àquilo que está fora da esfera do valor esteticamente reconhecido é possivelmente uma das principais características desse dramaturgo. Segundo Vladimir Safatle (2005): “[trata-se da] autonomia formal de uma obra, que coloca para si mesma a sua própria lei, que define sua própria ordem para além do apoio e dos modos de narratividade que circulam em esferas fetichizadas da cultura” (informação verbal)¹¹³.

Aos poucos, acabamos nos acostumando com a sequência sucessiva de derrotas e abortos que, digamos, se amontoam uns sobre os outros. Desconfortável também é perceber que estamos nos interessando por um trabalho em que aparecem citações do tipo *Rei Leão* e que os personagens principais têm os mesmos nomes dos integrantes de um grupo de música pop inglesa, o *Take That*, que, por sua vez, não passa de mera cópia de grupos do mesmo

¹¹² *But for so many years everything I felt has been ... chemically induced. I mean, everything you feel you wonder ... maybe it's just the ...* (p. 33, fala de Mark).

¹¹³ Trecho da apresentação de Vladimir Safatle no programa *Café Filosófico*, 2005.

gênero de entretenimento nos Estados Unidos, famosos entre os adolescentes nos anos 1990¹¹⁴.

Nessa engrenagem administrada por meio da renúncia ou do incessante progresso interrompido e um novo recomeçar que já nasce com um quê de fracasso antecipado e outro ciclo à vista, basta uma interpretação mais atenta para notar que, no eixo temático, os personagens vivem segundo uma lógica mercantil, sugerindo logo de início a extravagante possibilidade de dois deles terem sido comprados em um supermercado (os exemplos são recorrentes). Na peça, aliada à leitura teórica, como a de *Vidas para o consumo*, de Zygmunt Bauman, identificar a transformação de pessoas em mercadoria no mundo contemporâneo torna-se tarefa relativamente simples. Nesse livro, o sociólogo analisa o modo como as pessoas agem segundo a dinâmica de produtos, sem perceber, que os produtos que “são encorajadas a colocar no mercado, promover e vender são *elas mesmas*”¹¹⁵. Os sujeitos de *SF* vivem em um estado de ilusão, denominado por Bauman “fetiche da subjetividade”, onde cada um incorpora um produto vendável como sua verdade, e a vive até o momento de se autorreciclar.

Por sua vez, a maquinaria formal diz mais; em sua incansável incompletude é como se houvesse a cada cena uma esperança de renovação; como se chegássemos ao fundo do poço, aguardando, no ato seguinte, recomeçarmos do zero; no entanto, seguindo sempre a mesma e destrutível (indestrutível) lógica. Como se estivesse em jogo a “forma básica da economia de mercadorias”, segundo explica Max Horkheimer (1980, p. 144):

[...] historicamente dada e sobre a qual repousa a história mais recente, encerra em si as oposições internas e externas dessa época, e se renova continuamente de uma forma mais aguda e, depois de um período de crescimento, de desenvolvimento das forças humanas, de emancipação do

¹¹⁴ Mark, Gary e Robbie: integrantes do *Take That*.

¹¹⁵ Itálico do autor. Cf. BAUMAN, 2007, p. 13.

indivíduo, depois de uma enorme expansão do poder humano sobre a natureza, acaba emperrando a continuidade do desenvolvimento e leva a humanidade a uma nova barbárie.

Em *SF*, a ordem de caos e ruína se mantém do começo ao fim, na estrutura que se desenvolve por meio dos diversos artifícios de emperramento utilizados por Ravenhill dentro de cada diálogo. Contudo, esse mecanismo encontra sua contradição no próprio movimento infundável dos personagens, que insistem em circular pelos diversos cenários: o flat esvaziado, a sala de entrevista adaptada, a quitinete temporária, um bar sem pompa, o pronto-socorro, o provador da loja de departamentos Harvey Nichols (bastante famosa na Inglaterra)¹¹⁶; isso sem falar nos lugares que descrevem por meio dos diálogos, como a loja de conveniência do posto de gasolina, a balada eletrônica e a lanchonete de uma rede de *fast-food*, como quem roda segundo o funcionamento do capital: um funcionamento de circulação das mercadorias, da transformação incessante da mercadoria em dinheiro, do dinheiro em mercadoria através de um sistema de equivalência cada vez mais amplo. A peça trata, então, de colocar em circulação, por meio de uma forma equivalente, aquilo que é da ordem do mundo dos objetos. Por um lado, o espaço cênico ganha em importância conforme os personagens circulam pelos diferentes ambientes e se transformam em alegoria da própria dinâmica do mundo contemporâneo¹¹⁷. Por outro, o princípio formal da peça tende a frear essa circulação e, assim, a expor uma contradição desse mesmo sistema.

¹¹⁶ Um fator constante nas cenas é a citação nominal de marcas vinculadas ao mundo exterior ao palco: empresas que estruturam a economia e que invadem o mundo particular dos personagens ou das pessoas.

¹¹⁷ “Isto não significa dizer apenas que o teatro seja político em seus efeitos formais, mas também que ele é em si uma configuração que expressa o social de modo mais geral, que procura dividir e instigar contra si próprio. O teatro precisa, portanto, mesmo simbolicamente, reativar a luta de classes, e a teoria do teatro se tornará uma alegoria do próprio processo, gerando por um lado uma doutrina estética ou formal abstrata – a da *Trennung* e da dissonância, distância interna e similares – e, por outro, a forma de toda uma política (envolvendo a divisão de classes e a luta polêmica), enquanto ainda em outro nível é produzida uma figura específica para a subjetividade.” (JAMESON, 1999, p. 108)

Para os personagens, a capitalização pouco acontece, e sempre na medida exata para lhes dar, apenas, algum fôlego e manter o precário *status quo*. Desse modo, todos podem continuar consumindo o que estiver ao alcance de seu poder de compra por período indeterminado ou apenas determinado pelo fim da peça. Em meio ao esforço insalubre dos jovens, vendendo drogas, prostituindo-se, trabalhando como atendente de lanchonete, a fim de manterem um nível minimamente satisfatório de vida/consumo, os momentos de grande capitalização acontecem de maneira inusitada ou muita mais fácil do que era de se esperar, como quando Robbie e Lulu montam uma linha de telessexo, angariando um montante surpreendente de dinheiro quase instantaneamente. Esses eventos inesperados e improváveis, lembrando a solução de um *Deus ex machina* dos nossos tempos, restabelecem o equilíbrio da forma e, em dimensões macro, funcionam como doações de grandes empresários, como Bill Gates e George Soros, a países periféricos, que, segundo Slavoj Žižek (2008, p. 20), são essenciais no funcionamento da lógica econômica de circulação capitalista, pois adiam a crise do sistema, restabelecendo o balanço por meio da distribuição de renda aos mais necessitados¹¹⁸. Guardadas as devidas proporções, a peça vai também adiando a sua crise.

O avanço do capitalismo a todas as partes do globo por meio da ampliação de seu mercado, a lógica do mercado financeiro (do dinheiro que está em todo lugar e em lugar nenhum, graças à sua qualidade migratória) e, na peça, o modo como circulam os personagens, de um lugar para o outro, sem identificação ou aparente desconforto com a organização do espaço e do tempo transformam-se na própria forma antidramática de narrar: na percepção da vida como momentos isolados sem constituição de uma história completa¹¹⁹.

¹¹⁸ ŽIZEK, 2008.

¹¹⁹ Esse lado, fragmentário e efêmero, é condição decorrente das mudanças que aconteceram no sistema moderno da produção em massa e que resultou em novas formas de vivenciar o tempo e o espaço ainda no começo do século XX. Com esse modelo de produção, possibilitado pela nova forma de trabalho, as tarefas foram fragmentadas e distribuídas no espaço, “a fim de maximizar a eficiência e minimizar a fricção do fluxo produtivo”. Assim, o controle estabelecido por meio da organização espacial levou à aceleração do tempo; inovação esta da qual o “fordismo”, com sua linha de produção escalonada, se tornou emblema. Contudo, a rigidez desse sistema “tornou evidente sua incapacidade de conter as contradições inerentes do capitalismo”, e, a

Simbolicamente, os pratos congelados, pré-preparados industrialmente e em massa, feitos para serem aquecidos em micro-ondas, consumidos frequentemente nos encontros entre Mark, Robbie e Lulu, também funcionam como alegoria do sistema econômico e desse mecanismo circular e, simultaneamente, contrário ao princípio formal de *SF*. Pensados desde sua origem como mercadoria, esse tipo de alimento artificial em sua essência, além de ser produzido em escala a fim de alimentar as massas, faz parte da mesma lógica de circulação de capital do mercado financeiro, como as sementes de soja brasileira (a qual também serve de base para a produção dos pratos congelados), em sua inerente capacidade especulativa¹²⁰.

“Sinto essa grande tristeza me inchando e me queimando por dentro. Eu tô doente e nunca vou me curar”¹²¹. Na fala do personagem Gary, a insatisfação incurável é combustível dessa engrenagem de movimento contraditório, que ora circula, gira em falso, ora trava, emperra. A insatisfação formaliza-se em ação incessante, que costuma dar em nada, ou em mudar para permanecer igual: vários cenários, vários trambiques, várias cenas de sexo, muitas drogas, muitos diálogos repetitivos sempre com a mesma e repetitiva estrutura, mas que ainda assim prendem a atenção. Um vale-tudo dos personagens na tentativa de se apoderar de um montante dinheiro que não existe ou nunca aparece de fato, algo representado no final (cena 14) por uma valise [*holdall*] jamais aberta, objeto esse feito para circular, viajar, migrar de um

partir de 1973, com o colapso desse modo de produção, um novo sistema assume seu lugar. Cf. GRAMSCI, 1978, p. 311.

¹²⁰ Esses mesmos alimentos, à base de grãos (entre eles a soja brasileira), também valem pelo seu valor especulativo, oscilando de valor de acordo com o humor do mercado. Crises sucessivas no mercado financeiro levam seus principais intervenientes a cada vez mais entrarem na especulação com alimentos e matéria-prima, negociados, na Europa, na bolsa de futuros de Londres, Paris e Amsterdam, por exemplo. Em todas essas, os produtos agrícolas são comercializados não fisicamente mas em unidades padronizadas. Os contratos de venda são fixados para uma determinada data no futuro e recebem justamente este nome: futuros. Com isso, pode-se, por exemplo, comercializar cereais antes que estes sejam colhidos: trata-se, portanto, de um negócio especulativo com a renda e os preços dos produtos agrícolas nos próximos meses. Segundo Michael Krätke, professor de política econômica e direito tributário na Universidade de Amsterdam, somente 2% dos futuros agrícolas negociados envolvem uma operação com mercadorias reais, ou seja, uma venda física com entrega mediante pagamento em dinheiro antes da data de vencimento do contrato. Todo o resto é pura especulação – com incremento ou queda de preços – e serve apenas para enriquecimento. Por não haver praticamente nenhum risco nessa atividade, a especulação nas bolsas de futuros é um negócio que gera bilhões e necessita mesmo menos capital do que a compra e venda de ações. Cf. KRÄTKE, 2010.

¹²¹ *I've got this unhappiness. This big sadness swelling like it's gonna burst. I'm sick and I'm never going to be well.* (p. 85)

lugar para outro, deixada de canto, intocada. Nos termos cunhados por Robert Kurz, os personagens da peça são “sujeitos monetários sem dinheiro”, são os excluídos de hoje, os consumidores sem vil metal para consumir. Isso os conduz sempre a algum grau de ilegalidade, já que as coisas têm preço, e eles não têm emprego. São esses os “sujeitos” da ação, que contrastam a fala enxuta e constante, com alguns momentos, em que essa se transforma em um discurso mais longo e ainda mais esvaziado, mas, ainda assim, repleto de otimismo com o processo de globalização e o aumento da pulsão econômica por meio do consumo sempre ditado em ordem crescente. Vale dizer que, na peça, assim como fora dela, o crescimento econômico não corresponde à melhoria de vida dos pares envolvidos/excluídos. Trata-se na Inglaterra, a partir da era Thatcher, da vitória do capital e das suas consequências sociais, da destruição deste em decorrência do aprofundamento daquele¹²². Com a globalização, a pós-modernidade se tornou excludente e reiterou a marginalização e a desagregação social em grande escala. Os avanços tecnológicos (ou a microeletrônica) aumentaram exponencialmente a capacidade produtiva das empresas, defende Kurz (1996), na mesma medida em que passaram a exigir cada vez menos mão de obra; em um movimento no sentido contrário ao do fordismo, quando a produção crescente criava cada vez mais empregos e garantia renda para o consumo, num ciclo do capitalismo tido, então, como virtuoso¹²³.

O clima de insatisfação constante dos sujeitos se encaixa em uma sociedade que funciona pela obsolescência programada dos bens, em que é preciso trocar de carro a cada quatro anos; onde uma geladeira que dura oito anos representa um processo antieconômico, porque o processo de circulação dos bens não funciona dessa forma. Precisamos ter uma insatisfação contínua, onde todos estão insatisfeitos com aquilo que o vínculo social pode nos fornecer. No entanto, essa insatisfação é um vínculo fundamental da vida social porque, entre

¹²² Cf. PEACOCK, 1999.

¹²³ Cf. KURZ, 1996.

outras coisas, impulsiona o consumo. Já, este, por sua vez, pede uma “ética” do direito ao gozo, porque o discurso que o capitalismo precisa é o da procura do gozo que impulsiona as sensações infinitas e a produção das possibilidades de escolha no universo do consumo¹²⁴.

Esse conflito entre o que o sistema pretende e o que os personagens sentem é a base de todos os conflitos da peça. O significado atribuído à sexualidade e aos alimentos artificiais oferece uma amostra paradoxal de *SF*: são tanto sinônimo de vida quanto de destruição. Os personagens se alimentam e copulam vorazmente, consumindo e aniquilando a si mesmos e aos objetos consumidos. No entanto, a destruição total nunca ocorre, e a peça se resolve de forma apenas provisória equilibrando-se no princípio formal que, em vários momentos, aparenta emperrar em definitivo. Porém, o seu movimento é circular, e a peça acaba/ressurge onde tudo começou.

As “estorinhas” são tanto fraturas dramáticas da peça quanto a sua solução formal. Elas restauram o vazio e a inconclusividade deixados pelos diálogos. A angústia dos personagens só pode ser preenchida por meio das narrativas individuais. E a falta de solução real para aquelas vidas somente é preenchida por meio ficcional. São as “estorinhas” que colocam ponto final nos diálogos. São elas a explicação para a falta de sentido e a ausência de coesão dialógica. São elas a conclusão para os diálogos dispersos. No entanto, isso não é tão simples assim. A solução é também o problema. As narrativas no final não resolvem quase nada, pois são elas mesmas dispersas, superficiais, fragmentadas. Os personagens não conseguem falar coerentemente sobre si mesmos ou sobre seus sentimentos. E isso, de certo modo, é uma vitória contra a reificação desses sujeitos. Quanto mais os indivíduos procuram se definir, mais se tornam nicho de mercado. O único que não fala de si mesmo é Brian, pois entende melhor do que ninguém a lógica do sistema. O alento advém do fato de exporem o insucesso das “estórias individuais”. Não há possibilidade de existência individual ou estória

¹²⁴ Cf. SAFATLE, 2005.

individual em sua plenitude se não houver alguma estória coletiva ou “grandes estórias”. Como isso não existe na peça, tampouco existe a individualidade, a subjetividade. As narrativas são tão rasas quanto. Por outro lado, são narrativas e, por isso, consideram a existência do público, do espectador, rompendo o pacto dramático de ficcionalidade, e provocando a reflexão de quem lhe assiste. Os personagens, quando não dialogam entre si, falam para e sobre o espectador.

SF, de forma análoga ao que evidenciou Safatle (2005) em muitos dos filmes do diretor David Cronenberg, como em *Crash* (1996), fornece “a forma estética da crítica das ilusões de autonomia e de auto-identidade do eu” (informação verbal). Essa experiência estética é indissociável de uma afronta à ideia de indivíduo e de individualidade, que acaba por estetizar esses momentos de desaparecimento da pessoa e de sua transformação em mercadoria. As fraturas constantes na linearidade do enredo causadas pelas frágeis narrativas (“estorinhas”), o *non-sense* ou a mesquinhez da trama central e a psicologia superficial dos personagens levam a um despovoamento absoluto da ideia de subjetividade a ponto de não ser possível ver a presença ou o lugar do eu na peça.

A experiência pela qual todos os personagens de Ravenhill passam, cada um à sua maneira, parece ser uma experiência individual. Eles têm as suas vontades e objetivos próprios, inerentes a quem sente um desconforto em relação aos limites da experiência do eu. Essa procura, que parece individual, de superação desse próprio limite, se transforma em sintoma social, como sintoma social de uma época para quem o único sintoma real só pode ser a forma da dissolução de si; seja através das drogas, da morte e da dissolução do corpo causada pela sexualidade que nada faz sentir ou que só causa dor. O movimento dos personagens não é somente psicológico e social mas, também, político e, sobretudo, econômico, como o da circulação de mercadorias e capital.

Referências¹²⁵

- ANDERSON, P. Components of the national culture. **New Left Review**, London: Verso, v. 1, n. 50, p. 03-57, Julho/Agosto 1968.
- ADORNO, T. W. Commitment. **New Left Review**, v.87-88, p. 86-87, set-dez., 1974. Disponível em: <<http://ada.evergreen.edu/~arunc/texts/frankfurt/commitment/commitment.pdf>>. Acesso em: 03 abr. 2013.
- _____. **Indústria Cultural e Sociedade**. São Paulo: Paz e Terra, 2002.
- _____. **Teoria Estética**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- ARANTES, P. **Zero à esquerda**. São Paulo: Conrad, 2004.
- ARISTÓTELES. Poética. In: **Os pensadores**. São Paulo: Abril, 1973.
- ARTAUD, A. **The Theater and Its Double**. New York: Grove Press Inc., 1958.
- _____. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- _____; GUINSBURG, J. et al (org.). **Linguagem e vida**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BAUDRILLARD, J. **Sociedade de consumo**. Lisboa: Edições 70, 2008.
- _____; POSTER, M. (ed). **Selected Writings**. Cambridge: Polity Press, 1988.
- BAUMAN, Z. **Vida para o Consumo: a transformação das pessoas em mercadorias**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

¹²⁵ De acordo com a Associação Brasileira de Normas Técnicas. NBR 6023.

BECKETT, S. **Waiting for Godot**. New York: Grove Press, 1954.

BIGSBY, C. W. E. **Joe Orton**. London and New York: Methuen, 1982.

BILLINGTON, M. **State of the Nation: British Theatre since 1945**. London: Faber & Faber, 2007.

BOLES, W. C. Violence at the Royal Court: Martin McDonagh's *The Beauty Queen of Leenane* and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*. **Theatre and Violence** 7 (1999): 125-135.

BURGESS, A. **A Literatura Inglesa**. São Paulo: Ática, 1996.

BUSE, P. Mark Ravenhill. **Contemporary Writers**. British Council, 2003. Disponível em: <<http://literature.britishcouncil.org/mark-ravenhill>>. Acesso em: 20 jan. 2013.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. In: **O discurso e a cidade**. São Paulo: Duas cidades, 1998.

_____. **Formação da Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

CARLSON, M. **Teorias do teatro: estudo histórico crítico dos gregos à atualidade**. São Paulo: UNESP, 1997.

CARVALHO, S. Brecht e a dialética. In: ALMEIDA, J; BADER, W (orgs.). **Pensamento Alemão no Século XX**. Volume III. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

CEVASCO, M. E; SIQUEIRA, V. L. **Rumos da literatura inglesa**. São Paulo: Ática, 1993.

CEVASCO, M. E. O sentido da crítica cultural, **Revista Cult**, edição 122, março de 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/o-sentido-da-critica-cultural/>>. Acesso em: 10 mai. 2013.

CHEKHOV, A. Three sisters. In: **The complete plays**. New York: Norton, 2006.

Companhia Teatral Gay Sweatshop. Disponível em: <<http://www.unfinishedhistories.com/history/companies/gay-sweatshop-theatre-company/>>. Acesso em: 11 jan. 2013.

COSTA, I. C.; CEVASCO, M. E. Introdução. In: JAMESON, F. **Pós-Modernismo: A Lógica Cultural do Capitalismo Tardio**. São Paulo: Ática, 1996.

COSTA, I. C. **Sinta o drama**. Petrópolis: Vozes, 1998.

DE BUCK, G. Homosexuality and Contemporary Society in Mark Ravenhill's Work. **Ghent**, 2009. Disponível em: <http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/379/005/RUG01-001379005_2010_0001_AC.pdf>. Acesso em: 22 jan. 2013.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2008.

Dicionário online MacMillan. Disponível em: <http://www.macmillandictionary.com/dictionary/british/chav#chav_4>. Acesso em: 06 fev. 2013.

Dicionário online Oxford. Disponível em: <<http://oald8.oxfordlearnersdictionaries.com/dictionary/in+your+face>>. Acesso em: 10 jan. 2013.

D'MONTÉ, R; SAUNDERS, G. **Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s**. New York: Palgrave, 2008.

DUNKER, C; AIDAR, J. L. (Org.). **Zizek Crítico: Política e psicanálise na época do multiculturalismo**. São Paulo: Hacker Editores, 2005. Disponível em: <http://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi073.htm#_ftnref25>. Acesso em: 03 ago. 2013.

ELIAS, N. **Os Alemães: a luta pelo poder e evolução do habitus nos séculos XIX e XX**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

ESSLIN, M. **O teatro do absurdo**. Rio de Janeiro: Zahar, 1966.

GARCIA, S. **Teatro da Militância: a intenção do popular no engajamento político**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1990.

GRAMSCI, A. Americanismo e fordismo. In: **Obras escolhidas**. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 1978.

GROSSI, S. A. **Short Curts de Robert Altman**: atalhos para a as formas de ilusão contemporâneas. 2007. 124 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

HARVEY, D. **Condição Pós-Moderna**: uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural. São Paulo: Edições Loyola, 2010.

HORKHEIMER, M. Teoria Tradicional e Teoria Crítica. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

HORKHEIMER, M; ADORNO, T. W. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

HORNBY, A. S. **Oxford Advanced Learner's Compass**. Oxford: University Press, 2005.

INNES, C. **Modern British Drama**. Cambridge: Cambridge, 1992.

_____. **Avant Garde Theatre: 1892-1992**. London: Routledge, 1993.

JAMESON, F. **A virada cultural**: reflexões sobre o pós-moderno. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

_____. **As marcas do visível**. Rio de Janeiro: Graal, 1995.

_____. **Pós-Modernismo**: A lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 1997.

_____. **O método Brecht**. Petrópolis: Vozes, 1999.

KOSTIC, M. Pop Culture in Mark Ravenhill's Plays *Shopping and Fucking* and *Faust is Dead*. **Brno Studies in English**. Volume 37, No. 1, 2011. Disponível em: <[http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE%202011-37-1/BSE%202011-37-1%20\(161-172\)%20Kostic.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/BSE/BSE%202011-37-1/BSE%202011-37-1%20(161-172)%20Kostic.pdf)>. Acesso em: 10 ago. 2012.

KRÄTKE, M. R.. Especular con el hambre: el mundo, ante la próxima crisis alimentaria. **Sin Permiso**, 12 de setembro, 2010. Disponível em: <<http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3566>>. Acesso em: 15 jun. 2013.

KURZ, R. **O colapso da modernização**: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

LYOTARD, J. F. **A condição pós-moderna**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

MAGALDI, S. **O texto no teatro**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

MANDEL, E. **A Crise do Capital**: os fatos e sua interpretação marxista. São Paulo: Ensaios, 1990.

ORTON, J. **Loot**. New York: Grove Press, 1967.

PAVIS, P. **Dicionário de Teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEACOCK, K. D. **Thatcher's Theatre**: British Theatre and Drama in the Eighties. Londres: Greenwood Press, 1999.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RAGAZZI, A. *Shopping and Fucking* estreia hoje em São Paulo. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1999. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18089922.htm>>. Acesso em: 2 mar. 2013.

RAVENHILL, M. A Tear in the Fabric: The James Bulgur Murder and New Theatre Writing in the Nineties. **Theatre Forum** 26 (2005): 85-92.

_____. My Near Death Period. **The Guardian**, 26 de março de 2008. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/stage/2008/mar/26/theatre>>. Acesso em: 03 mar. 2012.

_____. **Plays 1: *Shopping and Fucking; Faust; Handbag; Some Explicit Polaroids***. Londres: Methuen Drama, 2001.

_____. **Shopping and Fucking**. Tradução de Laerte Mello. Material disponível para consulta no acervo de peças da Biblioteca da Escola de Comunicações e Arte da Universidade de São Paulo. 1999.

_____. **Plays 2: *Mother Clap's Molly House; Product; The Cut; Citizenship; Pool (No Water)***. Londres: Methuen Drama, 2001.

REBELLATO, D. Introduction. In: RAVENHILL, M. **Plays 1**. London: Methuen drama, 2001.

Revista **Time**. Disponível em: <<http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,835349,00.html>>. Acesso em: 12 fev. 2013.

ROJEK, C. **Decentring leisure**. London: Sage, 1995.

ROSENFELD, A. **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

SÁ, N. Violência e sexo dominam. **Folha de São Paulo**, 18 de fevereiro de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/2/18/ilustrada/2.html>>. Acesso em: 10 jan. 2012.

SAFATLE, V. **Um supereu para a sociedade de consumo: sobre a instrumentalização de fantasmas como modo de socialização**. Disponível em: <http://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi073.htm#_ftnref25>. Acesso em: 03 ago. 2013.

SANTANA, J. **Shopping and Fucking**. Disponível em: <<http://shopping-and-fucking.blogspot.com.br/>> . Acesso em: 2 mar. 2014.

SIERZ, A. Beyond Timidity? The state of British New Writing. **Performing Arts Journal**, London, v. 81, p. 55-61, 2005.

_____. **In-Yer-Face Theatre: British Drama Today**. London: Faber and Faber, 2000.

SVICH, C. Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill. **Contemporary Theatre Review**, London, v.13, 1, p.81-85, 2003.

SCHWARZ, R. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

_____. **Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis**. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000.

SZONDI, P. **Teoria do drama moderno**. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosacnaif, 2001.

TAYLOR, P. Theatre: *Shopping and Fucking* Royal Court London. **The Independent**, London, 3 out. 1996. Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-shopping-and-fucking-royal-court-london-1356460.html>>. Acesso em: 15 mar. 2012.

URBAN, K. Cruel Britannia. In: D'MONTÉ, R; SAUNDERS, G. **Cool Britannia: British Political Drama in the 1990's**. New York: Palgrave, 2008, p. 38-55.

_____. Towards a Theory of Cruel Britannia: Coolness, Cruelty, and the Nineties. **New Theatre Quarterly**, London, v. 20, 4, p. 354-372, 2004. Disponível em: <http://www.kenurban.org/sites/default/files/articles/NTQ_CB.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2013.

WALLACE, C. Responsibility and post-modernity: Mark Ravenhill and 1990s British drama. **Theory and Practice in English Studies**, Brno, Masarykova univerzita, v. 4, 2005. Proceedings from the Eighth Conference of British, American and Canadian Studies.

Disponível em:
<[http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20\(269-275\)%20Wallace.pdf](http://www.phil.muni.cz/plonedata/wkaa/Offprints%20THEPES%204/TPES%204%20(269-275)%20Wallace.pdf)>. Acesso em: 02 ago. 2012.

ZIZEK, S. **Violence**: six sideways reflections. London: Profile, 2008.

_____. **Bem-vindo ao deserto do real!**: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas. São Paulo: Boitempo, 2003.

Anexos



ANEXO A – Atores em cena na montagem da peça em Londres, Inglaterra, 1996.
Fonte: http://www.outofjoint.co.uk/prods/s_and_f.html



ANEXO B – Atores em cena na montagem em Salvador, Bahia, 2007.
Fonte: <http://shopping-and-fucking.blogspot.com.br/>