



A personagem ausente no universo esvaziado da peça *Pool (no water)*, do dramaturgo Mark Ravenhill¹

The absent character in the empty universe of the play *Pool (no water)*, by the playwright Mark Ravenhill

Fabiano Fleury Souza Campos²

Resumo

O emprego, em geral, de um personagem ausente na trama de textos dramaturgícos não é um recurso estético novo ou sequer inusual no teatro. No entanto, usado com fins incomuns na peça *Pool (no water)*, o dramaturgo britânico contemporâneo Mark Ravenhill é capaz de atribuir aos personagens presentes sobre o palco da montagem inaugural desse espetáculo não apenas isso, mas, sobretudo, características que espelham de maneira crítica as relações sociais dentro do contexto histórico próprio ao tempo da peça. Abrimos esse artigo com uma breve apresentação do dramaturgo e de suas obras mais emblemáticas a fim de, então, contextualizarmos a cena teatral britânica da virada do milênio denominada de *In yer face*. Em seguida, após uma breve discussão sobre o enredo e os personagens “letras”, enfatizamos o estudo da personagem tanto ausente quanto principal dessa obra, mostrando a importância e a contribuição desse mecanismo para os estudos de teatro contemporâneo.

Palavras-chave: Teatro contemporâneo inglês. Mark Ravenhill. Teatro In-*yer face*. Personagem ausente.

Abstract

In general, the use of an absent character in the plot of dramaturgical texts is not an unusual aesthetic tool in theatre plays. However, used with an unusual goal throughout the play *Pool (no water)*, the British playwright Mark Ravenhill is able to attribute to characters some characteristics which in a certain manner reflects and criticizes specific and common social relations attributed to the historical context of the play. We open this article with a brief presentation of the playwright and his most emblematic works in order to offer a very brief overview of the theatrical scene entitled *In yer face*. Then, the study moves toward focusing gradually on the main character of the play at stake, demonstrating why her absence/presence effect can be seen as an important contribution to contemporary theater studies.

Keywords: English contemporary theater. Mark Ravenhill. In-*yer face* theater. Absent character.

¹ Esse artigo advém de reflexões presentes em tese de doutoramento por mim defendida (CAMPOS, 2020) e que aqui se encontram atualizadas.

² Mestre e Doutor em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês pela Universidade de São Paulo, foi Pesquisador Visitante da Universidade de Surrey, na Inglaterra. Professor de língua inglesa, é especialista em teatro contemporâneo britânico. E-mail: fabianofscampos@gmail.com.

Breve apresentação do dramaturgo e da obra de Mark Ravenhill

Possivelmente o dramaturgo mais importante da sua geração na Inglaterra, as suas peças denunciam a ganância e o consumismo típicos dos dias atuais, chacoalhando os seus espectadores por meio de imagens cênicas chocantes e violentas. 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.

De todos os artistas que conquistaram notoriedade com o movimento intitulado *In-yer-face*, Ravenhill tem, segundo o crítico inglês Aleks Sierz (2000, p. 41), mantido a carreira mais diversificada não só como dramaturgo mas, também, como crítico e ativista das artes cênicas.

Shopping and fucking, sua peça de estreia em 1996, é tida como a mais conhecida e marcante de sua geração aos olhos dos espectadores, dos críticos e acadêmicos ingleses. E marca um ponto de virada no teatro britânico, sendo responsável por atrair às salas de espetáculo um público mais jovem e pouco habituado ao teatro, revitalizando a cena londrina. O crítico Aleks Sierz (2008, p. 23) afirma que, “desde a sua estreia, *Shopping and Fucking* se transformou num texto canônico dos anos 1990, influenciando outros dramaturgos e recebendo aprovação acadêmica”.

Quando estreou no Teatro Royal Court, em uma produção realizada pela companhia de teatro britânica *Out of joint*, na cidade de Londres, no ano de 1996, a comoção causada decorreu dos temas e da linguagem considerados obscenos e também por causa do seu título que, devido à lei inglesa chamada *Indecent Advertisement Act*, de 1898, “passou a ter de se intitular *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, de modo que, num breve espaço de tempo, passou a circular por outras cidades da Inglaterra a fim de, em seguida, receber montagens em diversos países da Europa, dos EUA e, então, da Austrália e da América Latina, chegando, também, ao Brasil.

Encenada 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 recepção da peça: "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.” (RAGAZZI, 1999). 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” (RAGAZZI, 1999). 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 a direção de Fernando Guerreiro. Segundo as informações disponibilizadas no blogue 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 instituições da cidade, como os ocorridos na Universidade Federal da Bahia (SANTANA, 2007). 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, certa indisposição de lidar com o título e a sua tradução para o português.

Por sua vez, a peça *Pool (no water)*, em seu espetáculo original, surgiu de uma parceria entre Ravenhill e o grupo de teatro britânico Frantic Assembly. Sua estreia foi na cidade de Londres, em 2006, no Teatro Royal Plymouth, na sala Drum. Criada a partir de um processo colaborativo, apresenta um ponto de vista cético sobre a (im)possibilidade de o nosso corpo comunicar significados “verdadeiros” e “fluídos” e que coadunam, por exemplo, com teorias da performatividade, desenvolvidas por Judith Butler (1993), expondo alguns dilemas centrais encontrados no teatro contemporâneo.

Pouco estudada, a peça não recebeu a devida atenção da academia e dos produtores e espectadores de teatro. E o crítico Aleks Sierz (2008, p. 102-7), outrora entusiasta da obra de Ravenhill, em artigo publicado em 2008, afirma ter havido “uma queda de qualidade” no teatro inglês se comparado ao do final dos anos 1990, citando de passagem a peça *Pool (no water)* como meio de fortalecer os seus argumentos. Mais do que por uma suposta

queda de qualidade, essa peça se diferencia das demais obras, não só de Ravenhill como, também, das de outros seus contemporâneos, por causa da radicalização formal e dos temas tratados. Peças destoantes como *Pool* levaram críticos e estudiosos a reverem apontamentos que, muitas vezes, eram panorâmicos e, de certo modo, generalizadores sobre o trabalho desse e de outros dramaturgos daquela época.

Assim como *Shopping and fucking*, a peça *Pool (no water)* também se debruça sobre questões envolvendo sexualidade, violência e o clima político-social em que vivem os seus personagens, enquanto tematiza como as transações (econômicas) próprias do nosso cotidiano (no presente e no passado) influenciam a cultura britânica. Os esquemas nos quais os seus personagens tentam se inserir, incorporando-se ou destruindo-se neles, assim como a intersecção entre transações comerciais, violência, anomia e sexo são preocupações centrais envolvidas tanto na sua peça mais conhecida quanto em *Pool (no water)*, peça esta que, a nosso ver, é ainda mais ousada temática e formalmente, como pretendemos demonstrar ao longo desse artigo.

Em janeiro de 2019, enquanto Pesquisador Visitante da Universidade de Surrey, vimos no Teatro Royal Court, de Londres, uma das peças mais recentes de Ravenhill, chamada *Cane*, na qual um professor do ensino médio, em vias de se aposentar, vê-se confrontado por antigos alunos que cercam a sua casa e, então, passam a atirar pedras contra a sua janela. Neste ano, Ravenhill se tornou diretor artístico do teatro londrino King's Head onde estreou, em junho, a peça *The haunting of Susan A.*. Até o momento, somadas, foram publicadas 17 peças.

Panorama do Teatro *In-yer-face*

Em 2000, quando Aleks Sierz descreveu e intitulou como *In-yer-face (IYF)* o teatro de Mark Ravenhill, assim como o de Sarah Kane e Anthony Neilson, o que chamava a atenção desse crítico 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)³. Essa nova estética foi capaz de provocar nos atores e na plateia repostas não convencionais, tocando nos nervos e

³ Tradução nossa de todas as citações bibliográficas, inclusive das peças *Shopping and fucking* e *Pool (no water)*, indicadas nas referências em língua original. A tradução de Laerte Mello (1999), usada na montagem de *Shopping and fucking* em São Paulo, serviu como fonte de consulta e comparação.

incomodando profundamente, atraindo aos teatros um público mais jovem e pouco habituado às salas de espetáculo, que passaram a lotá-las. Segundo afirma o crítico (SIERZ, 2000, p. 5), não é “difícil” reconhecer esse tipo de teatro:

A linguagem é normalmente suja, os personagens falam sobre temas inapropriados, tiram a roupa, fazem sexo, humilham uns aos outros, vivenciam emoções desagradáveis, tornam-se repentinamente violentos. No seu melhor, esse tipo de teatro é tão poderoso, tão visceral, que força os espectadores a reagirem: eles sentem vontade de fugir do teatro ou, então, convencem-se de que essa foi a melhor coisa que já viram e querem que todos os seus amigos vejam isso também. Esse é o tipo de teatro que nos inspira a usar superlativos tanto para louvá-lo quanto para condená-lo.

Essas peças chocavam por empregarem uma estrutura recebida pelos espectadores como incomum ou por parecerem mais rústicas e experimentais do que o teatro com o qual o público estava acostumado. Questionando normas morais e sociais, o *IYF* afrontava as ideias dominantes relacionadas ao que deveria ou poderia ser mostrado nos palcos; também tratava de questões voltadas à sexualidade e ao consumismo e confrontava tabus, verbalizando o proibido e criando desconforto.

Esse teatro, ainda nos dias de hoje, parece falar diretamente com e sobre as pessoas presentes nas plateias, sejam elas inglesas, brasileiras ou norte-americanas, por exemplo. Diferentemente do tipo de teatro que nos permite sentar e contemplar o que vemos de maneira confortável, o teatro *IYF* bem realizado é aquele que nos conduz a uma viagem visceralmente extrema, do tipo que nos causa profundo incômodo. Diferentemente de muitas peças que apenas mencionam a violência, a especificidade de *Shopping and fucking*, como é própria do teatro *IYF*, está na encenação constante de modos variados de violência: na imoralidade, na inação e no individualismo levado às últimas consequências.

A agressividade física (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. Na estreia da peça *Blasted* (1995), da dramaturga Sarah Kane, o crítico teatral britânico Ken Urban (2008, p. 38) afirma que “o mundo do teatro recebeu aquilo que menos esperava [naquele momento]: um chute no traseiro, um soco direto no

olho e um murro na boca do estômago”. Sem saber exatamente o que encontrariam, os espectadores presenciavam cenas de canibalismo, perfuração ocular e estupro por via anal. A peça era tão perturbadora que as pessoas, ainda segundo Urban, tinham a sensação de que elas mesmas vomitariam o que haviam acabado de comer antes do espetáculo. O ato de vomitar, que repetidas vezes ocorre ao longo da peça *Shopping and fucking*, de Ravenhill, revela de maneira figurada uma tentativa de renúncia, ou de expurgação, contrária às determinações do meio.

Apresentação do enredo e dos personagens “letras” da peça *Pool (no water)*

A peça *Pool (no water)*, doravante referida como *Pool*, trata do corpo de uma dos personagens que é violentamente subjugado ao controle de práticas artísticas. E mostra um grupo de amigos que formam uma espécie de comunidade e que se envolvem em diversos projetos sociais e beneficentes, voltados, de algum modo, ao mundo da arte. Como fotógrafa, uma das participantes torna-se bem-sucedida financeiramente e decide reunir os “antigos amigos” em sua “paradisíaca” casa com piscina. Durante a festa, que marca o reencontro do grupo, a anfitriã, eufórica, mergulha na piscina sem água e se machuca gravemente.

No hospital, os amigos dela passam a documentar o seu lento processo de internação e tratamento, transformando-a em uma obra de arte bizarra. Ainda no hospital, a artista em recuperação planeja vender a uma galeria de arte as fotos e os vídeos produzidos durante o período em que esteve hospitalizada.

Pool termina com a informação de que, dois anos mais tarde, e apesar do constante abuso de drogas antes e durante o período desse reencontro, o grupo está “limpo” e cada um deles formou a sua própria família.

Sem falas com atribuições definidas, a dramaturgia original dessa peça conta com quatro atores que se revezam na função de interpretar o texto escrito pelo dramaturgo. Segundo a rubrica, esses personagens são: A, B, C e D que, aos poucos, rememoram um encadeamento de eventos que, de certo modo, caracteriza o grupo em oposição à personalidade da amiga famosa.

Sem a possibilidade de defini-los individualmente, podemos apenas afirmar que todos compartilham certos traços em comum. Ou seja, como vimos no enredo, por

exemplo, nenhum deles veio a se tornar bem-sucedido e guardam todos certa mágoa da amiga. Inicialmente, os quatro personagens formavam, com a fotógrafa bem-sucedida, um “grupo”, que também contava com dois outros amigos que vieram a falecer: Ray e Sally, estes, os únicos citados nominalmente ao longo da peça.

Por um lado, o grupo condena a atitude da amiga que se tornou famosa ao expor a uma situação de fragilidade pessoas afetivamente próximas e que se encontravam à beira da morte, fotografando-as: “foi você que matou a Sally.”, “porque nenhum de nós tinha a intenção de ser reconhecido”, “nós éramos um grupo”, “e você tirou o nosso equilíbrio” (RAVENHILL, 2008, p. 298). “O grupo” afirma de maneira contraditória que “fazer arte” para eles nunca se tornaria um meio de ganhar dinheiro ou de “ser reconhecido” pelo mercado, como sugerem, ainda mais se isso envolvesse a exposição de amigos doentes.

Por outro, o grupo revela sentir um misto de inveja, admiração e raiva pelo fato de ela possuir uma bela casa com piscina: “ela é boa. Ela é legal. Ela tem integridade. E ela tem uma piscina agora” (RAVENHILL, 2008, p. 298). E, segundo uma autoavaliação dos personagens, mais abaixo no texto:

Isso não é estranho? Todo esse tempo em que ela estava entre nós como uma amiga, todo esse tempo e, ainda assim, francamente, nós projetamos o mais terrível..., suponho eu, ódio.
Ódio mortal
Seriam as únicas palavras. (RAVENHILL, 2008, p. 298)

Quando mais jovens, todos usavam drogas e festejavam juntos, além de organizarem pequenas exposições coletivas para as suas obras. Mas conforme o enredo faz referência a um tempo mais próximo do presente, percebemos o antagonismo progressivo formado pelo grupo composto pelas vozes A, B, C e D e a espécie de “Nan Goldin”⁴ retratada por esses personagens.

De certo modo, o grupo passou a compor um tipo comum: pessoas adultas sem emprego fixo, vivendo em casas suburbanas com as suas famílias e demonstrando certo tédio causado pela rotina de uma classe média cada vez mais sem perspectiva. Por sua vez, a amiga famosa e distante também compõe um outro tipo imaginariamente comum: rica, ela tem acesso a bens de consumo sofisticados, como a viagens, não se volta para a

⁴ Nancy “Nan” Goldin é uma fotógrafa norte-americana. Seu trabalho costuma explorar corpos de pessoas em momentos íntimos, em crises decorrentes do vírus do HIV e da epidemia ocasionada por opioides. Muitas de suas obras aparentam documentar os próprios amigos e familiares da artista como pertencentes a um submundo.

família e dedica-se integralmente à profissão de artista, de celebridade.

A fala não é enunciada por personagens construídos com “identidades observáveis”, nos termos de Ryngaert (1998, p. 136). Embora falem, não podemos afirmar categoricamente de quem essas falas vêm, por falta de referências psicológicas, sociais ou simplesmente de identidades afixadas. Uma vez mais, e de modo mais radical, os personagens se fundem num bloco, num coro indefinido, que os condena de maneira muito mais severa a uma falta de singularidade na comparação com os de *Shopping and fucking*.

A personagem ausente em *Pool (no water)*

Ela morreu? Suponho que, por um momento, isso passou pela minha cabeça, e eu pensava – não, ela não morreu. E acho que, de algum modo, nós sabíamos que ela não tinha morrido. Ela “tinha passado do estado de consciência”.

E a grande coisa ausente está deitada aos nossos pés [...]
(RAVENHILL, 2008, p. 298)

A personagem ausente de *Pool* não só influencia como domina a peça e os demais personagens. Quando o dramaturgo inclui essa figura que não é vista por nós e à qual os demais personagens apenas se referem, a finalidade é motivá-los assim como transformá-los. Ela não é apenas uma amiga que está sendo lembrada e que, portanto, restringe a sua existência apenas a esse modo. A personagem que nós não vemos no palco, ainda assim, está presente. Porque ela motiva os demais personagens a agirem e a tomarem um certo rumo, fazendo avançar o enredo. Mas a presença física dela é, à primeira vista, desnecessária. E a sua ausência pode torná-la ainda mais significativa porque a conhecemos apenas por inferência.

Na dramaturgia, um personagem ausente pode se referir a um tipo de personagem que jamais aparece fisicamente sobre o palco, mas que é motivo dos diálogos entre os personagens em virtude do profundo efeito que exerce sobre as ações.

Ignorar os desdobramentos causados nas ações da peça *Pool* pela personagem ausente é subestimar a estrutura teatral inteira da peça. Nos termos do pesquisador Bryan Garner (2001, p. 88), a “causa aproximativa” [*proximate cause*] é capaz de criar um evento que, sem ela, não ocorreria. Apesar de não aparecer no palco, a personagem ausente serve como esse tipo de causa para todas as ações. Além desse papel, essa figura, de certo modo,

não representada, exerce também outras funções, como a de dissemelhança com os demais personagens. O sucesso dela, por exemplo, contrasta com o fracasso profissional dos demais. E a sua profunda influência sobre os personagens gera um efeito de passividade e paralisia neles. Ela também funciona, ao final, como uma figura salvadora para aquelas vidas angustiantes. Nos momentos de total miséria e perda de esperança, os personagens presentes anseiam pela personagem ausente e pela salvação que ela possa lhes trazer. O grave acidente ocorrido na piscina lhes possibilita extravasar sentimentos até então contidos, assim como propicia um final em chave positiva: os personagens tornam-pais/mães de famílias e livram-se dos males da vida boêmia.

Possivelmente, outra função importante da personagem ausente é a de intensificar a empatia entre os personagens sobre o palco e o espectador na plateia ou o leitor. Como os personagens A, B, C e D, os espectadores tendem a se tornar perplexos com o mistério que ronda a personagem ausente. Há uma relação, não apenas de inveja e ciúmes, que se constrói ao longo do enredo, mas, também, de culpa nessa dialética entre a personagem ausente e os seus pares, presentes: uma espécie de dor autoinfligida e constituinte desse laço entre a fotógrafa bem-sucedida e os seus velhos amigos.

Uma série de acontecimentos relacionados às ações ocorridas no palco são, numa relação de causa e efeito, iniciadas e motivadas pela personagem faltante. A integridade estrutural da peça entraria em colapso, o centro do conflito se perderia e os catalisadores da ação possivelmente desapareceriam se a personagem abstraída, de repente, subisse ao palco. Nessa peça centrada em torno da ausência, a personagem cria um sentido de presença, paira sobre a maioria das ações e impulsiona os conflitos. Funcionando como um “outro”, essa personagem guia as ações e contribui significativamente para o desdobramento dos episódios criados ao longo do enredo.

Essa ausência se conecta a um centro que é constantemente deslocado a fim de formar aquilo que Michel Foucault (1972, p. 13) denomina de “centro da consciência”. Patrick Fuery, em seu livro *The theory of absence* (1995), defende que, apesar de significar o oposto da presença, a ausência atua como uma formadora de um tipo particular de presença. Fuery (1972, p. 2) ainda afirma que o ausente é figurado como alguém potencialmente vivificado, ou seja, “mantido em prontidão” [*held in readiness*], sempre à espreita.

Em *Pool*, a personagem é descrita por meio indireto. Os personagens no palco falam sobre ela frequentemente, sobre suas qualidades e fragilidades e, assim, trazem-na, sempre, de volta ao palco. A marginalização por meio da ausência dessa personagem é posicionada contraditória e forçosamente ao centro do enredo.

Além disso, se, por um lado, os diálogos sobre a personagem apartada causam um elo, uma conexão, entre os personagens presentes e o público, por outro, também geram dúvidas, pois nos deixam sem saber se o ponto de vista escolhido é confiável em vez de distorcido. No mínimo, pode-se afirmar que são contraditórios, pois há momentos em que ela é “amada” e em outros “odiada”. Ao passo que os personagens reconhecem cada vez mais a importância da “outra” personagem por meio da centralidade que ela assume em suas narrativas, as contradições do texto se tornam cada vez mais aparentes. Os personagens ora a condenam, ora a absolvem pela prática antiética e imoral de exibir fotografias de amigos em estado de fragilidade e, assim, ganhar fama e dinheiro. Talvez, nada do que dizem seja sincero quando observamos o modo como os personagens a tratam quando ela está hospitalizada.

Esteticamente, “o teatro da ausência dispersa o centro, desloca o sujeito e desestabiliza o significado” (FUCHS, 1985, p. 165), enquanto solicita a participação do leitor/espectador invocando a sua imaginação. Nos termos de Gonder (2001, p. 16), a paradoxal “presença ausente” de um personagem excluído do palco atrai a nossa atenção para essa personagem como um meio de buscar o propósito da narrativa presente na peça. Parece evidente que os espectadores formam uma imagem mental da personagem faltante baseada no modo como os demais a descrevem. Em virtude de a sua voz não ser ouvida e ela permanecer silenciada ao longo do enredo, a personagem abstraída não pode aceitar ou refutar o modo como os outros a enquadram. Segundo Paul Rosefeldt (1996, p. 3), “embora todos os personagens no teatro estejam sujeitos à interpretação dos outros personagens, o personagem ausente é diferente porque esse tipo de personagem não pode explicar as suas ações, como tampouco pode contradizer a representação que outros constroem. O personagem ausente, então, transforma-se em um outro que passa a ser refletido e refratado por meio do ambiente dramático”.

Essa personagem não está simplesmente condenada ao silêncio, mas, sim, à oscilação entre a presença e a ausência. Como se estivesse sempre à beira da presença, em virtude de suas características, ela se mantém num espaço transicional entre a ausência e a

presença, e se encontra tanto fora quanto dentro da estrutura da peça. A personagem não apenas contribui para os conflitos e o desenvolvimento do enredo, mas, também, constitui-se num centro focal do espetáculo, assumindo um significado simbólico. Em *Pool*, conforme avançamos no desenvolvimento do enredo, cada vez mais, a ausência ganha *status* de presença a ponto de a ausência e a presença tornarem-se indistinguíveis. Isso se materializa, sobretudo, na montagem de estreia da peça, no momento em que os quatro personagens passam a se revezar no papel da “amiga” deitada no leito do hospital enquanto os demais a “torturam”.

Relacionados à personagem ausente, os significantes são construídos a fim de oferecerem uma subforma da presença ou um senso de verdade por meio do processo de mediação e contemplação da figura ausente pelos demais. Em termos mais gerais, uma pessoa ausente, por exemplo, deleita-se com a sua condição de ausência, simplesmente, porque a sensação da presença se mantém em prontidão, em estado de existência. Em *Pool*, a personagem abstraída transforma-se aos poucos no centro das atenções. A falta dela determina os significados da narrativa, direcionados para uma ausência e/ou para uma presença, por meio da sua condição de “não-estar”.

Essa descentralização do sujeito não implica a negação ou o aniquilamento do sujeito “tradicional”. Terry Eagleton (1995, p. 65) afirma que o pós-modernismo não confunde “a desintegração de certas ideologias tradicionais acerca do sujeito com o desaparecimento final do sujeito”. Esse conceito, aplicado à prosa de ficção, pode também servir ao teatro, pois peças como essa são, de certa maneira, narrativas encenadas.

Assim como em *Pool*, consciência, moralidade, ganância, inveja, ciúmes e crenças constituem vozes capazes de influenciar consideravelmente nossas vidas. Além dos diálogos, Ravenhill usa outros mecanismos voltados para a simbolização da personagem “central”, como imagens visuais ou sonoras. Na montagem de estreia, o cenário idealizado como o fundo de uma piscina vazia ocupa todo o palco por onde os personagens transitam e falam, muitas vezes em discurso direto, como se fossem a própria personagem ausente. E, quando essa personagem está internada no hospital, A, B, C e D se revezam, obcecados, exercendo o papel da paciente acamada.

A personagem ausente mantém durante a peça traços permanentes da sua identidade, como um lembrete da influência exercida sobre os demais personagens. Nos termos de Rosefeldt (1996, p. 3), esse “marcador icônico” é, por exemplo, representado

pela piscina sem água. Mesmo ausente, ela ocupa grande parte da conversa entre os personagens, e o cenário fixo, representado pela piscina, funciona como sinal da onipresença da “fotógrafa famosa”.

A piscina serve como um lembrete da diferença social e econômica existente entre ela e os demais, e como a marca do evento que aproxima “o grupo”. No que tange às descrições narrativas presentes na peça, a personagem abstraída funciona como um gatilho que evoca o passado e a remove da ação presente. Ela impulsiona os demais a tomarem o curso das ações. Eles falam, movem-se e gesticulam porque a sua ausência é a causa disso. Em sua presença, as ações seguiriam outro caminho.

Quando a fotógrafa bem-sucedida é hospitalizada, os personagens se revezam, deitando-se no leito que, no cenário, instala-se dentro da piscina. Essa espécie de ressurreição da personagem moribunda por meio da encarnação sob a pele dos demais lhe confere o domínio da expressão dos personagens. Assim, a personagem é evocada no palco, num primeiro momento, por meio do diálogo que recupera a memória e o passado e, num segundo, por meio da corporeidade encarnada nos demais. Por ser invisível e interpretada a partir de pontos de vista conflitantes – ora endeusadores, ora endemoniadores –, seu empoderamento oscila entre forças distintas tanto destrutivas quanto construtivas. Ela é a origem tanto do ódio, da inveja e da ganância quanto da inspiração dos demais que, a partir desses dois polos, têm a ideia de registrar aquele momento, fotografando a sua recuperação e seu estado de vulnerabilidade. Conforme a personagem faltante se aproxima da morte, ela ganha mais vida, corporificando-se nos outros personagens.

A personagem abstraída é estruturalmente eficaz ao estabelecer essa contrariedade entre ausência e presença. O espelhamento dela nos demais personagens funciona como a causa de toda a ação existente. Ela é o resultado de uma construção formal que parte tanto de dentro quanto de fora da estrutura dramática. Esse discurso constituído da ausência para a presença e vice-versa pode ser interpretado como a oscilação do discurso entre a periferia e a centralidade das formas: entre um tipo de personagem tradicional do teatro e outro, incomum.

Essa personagem ora está presente nas ações ora nas descrições narrativas realizadas nas falas dos demais personagens. No início e no fim da peça, sua presença é (narrativamente) descritiva. Durante a sua recuperação depois do acidente, a personagem

se corporifica por meio dos demais e se insere na ação. Todavia, essa constatação só é válida se pensarmos sobre a montagem original de *Pool*, de cuja concepção Ravenhill participou. Se nos debruçarmos apenas sobre o texto, veremos que a existência da personagem ausente ocorre principalmente de maneira descritiva. Na montagem original, essa relação entre, de um lado, a presença da personagem por meio de descrições narrativas realizadas durante as falas de A, B, C e D e, do outro, por meio desses mesmos personagens que a corporificam se revezando deitados no leito de um hospital (simbólico), posicionado no fundo da piscina vazia, exacerba o contraste entre a personagem ausente e os personagens-letra.

A personagem faltante, ao assumir com os demais personagens uma relação de causa e efeito, respectivamente, acaba exercendo mais influência neles do que qualquer outro fator. Descrita como uma referência artística e bem-sucedida, ela é abstraída do palco tanto por ter se tornado aquilo que os outros não são (famosa e rica) quanto por refletir uma consciência culpada dos demais.

Devotos da fotógrafa, os personagens a idolatram, falando dela o tempo todo. A personagem ausente é capaz de trazer tanto alegria e amor, assim como, quando isso se perde, ódio e vingança à vida dos demais, que partem para um comportamento retratado como insano. No hospital, eles a estupram, sugere a montagem de estreia da peça.

Considerações finais sobre a personagem ausente, as relações sociais e o contexto histórico da peça

A centralização a partir da ausência sugere que tanto os personagens sobre o palco quanto os espectadores se juntam numa busca pela personagem abstraída a fim de revelar a sua identidade. Apesar da sua ausência, a personagem atua como uma força propulsora das ações: a partir dela agem A, B, C e D. Ignorar a sua importância causaria à peça uma fratura estrutural tão grave quanto a de um mergulho numa piscina vazia. A personagem funciona como o gatilho ou a causa para as ações e, sem ela, a peça perderia não só a sua vivacidade, como, também, a sua estrutura formal.

Nesse universo fetichizado de *Pool*, a imagem de sucesso da “amiga” não oferece escapatória aos personagens que se voltam inteiramente para aquilo que ela simboliza. A experiência estética resultante desse jogo entre ausência e presença é indissociável de uma afronta à ideia de indivíduo e de individualidade percebida nos personagens-letra, que

acabam por estetizar esses momentos de desaparecimento da pessoa e de sua transformação em mercadoria. Em vez de uma imagem contraposta à da personagem ausente, os demais personagens se tornam a imagem refletida do mercado, algo que pressupõe a ausência de reflexo de si mesmo, vivendo e ajustando-se segundo as exigências do sistema a fim de desfrutar de suas promessas.

Referências

BUTLER, Judith. **Bodies that matter: on the discursive limits of "sex."** London: Routledge, 1993.

CAMPOS, Fabiano Fleury de Souza. **A subversão da forma em duas peças de Mark Ravenhill.** 147 f. Tese (Doutorado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8147/tde-31072020-204019/publico/2020_FabianoFleuryDeSouzaCampos_Vcorr.pdf. Acesso em: 15 jun. 2020.

EAGLETON, Terry. Capitalismo, modernismo e pós-modernismo. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n.2, 1995, p. 53-68. Disponível em: https://www.ifch.unicamp.br/criticamarxista/arquivos_biblioteca/artigo265Artigo4.pdf. Acesso em 22 nov. 2022.

FOUCAULT, Michel. **The archeology of knowledge and the discourse on language.** New York: Pantheon, 1972.

FUCHS, Elinor. **The death of character: perspectives on theater after modernism.** Bloomington: Indiana UP, 1996.

FUERY, Patrick. **The theory of absence: subjectivity, signification and desire.** Westport, Connecticut: Greenwood Press, 1995.

GARNER, Bryan. **Black's law dictionary.** 2. ed. St Paul: West Group, 2001.

GONDER, Daryl. **On the manifestation of absence in modern and contemporary american drama.** Ph.d dissertation. University of Maryland College Park, 2001.

KANE, Sarah. **Complete plays.** London: Methuen Drama, 2001.

RAGAZZI, Ana Paulo. Montagem de Ricca está no SESC: "Shopping and Fucking estreia hoje em SP". **Folha de São Paulo.** 1999. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq18089922.htm>. Acesso em 22 nov. 2022.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Ler o teatro contemporâneo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SANTANA, Jussilene. **BLOG - Shopping and fucking**. Direção de Fernando Guerreiro para texto de Mark Ravenhill. 2007. Disponível em: <http://shopping-and-fucking.blogspot.com/>. Acesso em: 22 nov. 2022.

SIERZ, Aleks. **In-Yer-Face theatre**: British drama today. London: Faber and Faber, 2000.

SIERZ, Aleks. **Reality sucks**: the slump in British new writing. PAJ 89 (Volume 30, Number 2), May 2008, pp. 102-107.

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

Submetido em: 23 ago. 2022

Aprovado em: 25 out. 2022