

LITERATURA E DRAMATURGIA NA OBRA DE MARK RAVENHILL

CAMPOS, Fabiano Fleury de Souza
Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Inglesa do Departamento de Letras
Modernas da Universidade de São Paulo
fabiano.fleury.campos@usp.br

Resumo:

A peça *Shopping and Fucking* (1996), do dramaturgo inglês Mark Ravenhill, obteve grande repercussão na Inglaterra para, então, ganhar os palcos em diversos países, e tornar-se o foco de calorosas discussões críticas. Sob uma trama aparentemente trivial, que trata da vida e subsistência de quatro adolescentes em uma metrópole inglesa em fins do último milênio, a análise evidencia o delineamento de um virulento processo capaz de transformar pessoas em mercadoria, tema este discutido por autores tais como Fredric Jameson e Zygmunt Bauman. Uma das estratégias fundamentais dessa peça, assim como da literatura marginal, consiste em se utilizar de formas desgastadas oriundas do universo do sistema do entretenimento, porém com a finalidade de deslocá-las, criando uma relação de estranhamento que faz com que aquilo que aparentemente nos era mais familiar se transforme subitamente em estranho. A oralidade e a corporalidade surgem como um ruído integrador/perturbador no texto, e o aumento da dimensão narrativa aproxima o texto dramático da literatura. 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, mas de um modo tal que o gênero ou a forma já não responda mais ao seu próprio conceito, revelando-se completamente deslocado, estranho, insólito. Nessa inter-relação negociada entre texto e cena, a oralidade, a corporalidade e a apropriação de outras formas e gêneros esfacelam os limites estritos da dramaturgia no contexto contemporâneo.

Palavras-chave: Mark Ravenhill, Literatura Marginal, Teatro Britânico Contemporâneo.

1. O teatro de Ravenhill

Mas se as obras acabadas só se tornam o que são porque o seu ser é um devir, então elas são remetidas para as formas em que aquele processo se cristaliza: a interpretação, o comentário, a crítica.(Adorno, 2008: 294.)

Para falar como Roberto Schwarz, o “princípio formal” da peça explica seu funcionamento captando “a estrutura social transformada em regra de escrita”, o que, nesta análise, vincula-se ao universo de uma grande metrópole, provavelmente, inglesa (Londres? Manchester?), portanto, na região central, mas nem tanto, do capitalismo¹.

A aparente trivialidade exposta no primeiro plano da trama de *Shopping and Fucking* (Ravenhill, 1996) – a vida de quatro adolescentes e um adulto tentando sobreviver numa metrópole inglesa, consumindo tudo que for possível – deixa, como veremos adiante, sobressair em sua engrenagem formal seu respectivo movimento histórico-social, de grande interesse. Importando mais do que o desdobramento e o resultado das ações em si, seu movimento é parte integrante da reprodução da sociedade pós-moderna, em que “o

¹ Os termos entre aspas são de Roberto Schwarz em SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2000, pg. 11.

capitalismo não é mais relativizado por um possível horizonte de superação” (Schwarz, 2012: 79), no que isso guarda de mais pessimista².

Nas considerações de Peter Szondi 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 interpretação³. Na importante obra de teoria dramática, *Teoria do Drama Moderno*, Szondi 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 supõe a ênfase deste e torna aquela historicamente aleatória ou irrelevante.

Para justificar esta análise, uma peça capaz de atingir grande repercussão em diversos países a ponto de marcar seu lugar na história do teatro merece interpretação também por uma espécie de, nela existente, qualidade negativa:

Com relutância se deveria admitir que as obras mais célebres dos mestres mais conhecidos são fetiches da sociedade de mercadoria e que[,] contudo[,] frequentemente, se é que não sempre, sobrepujam em qualidade as que foram negligenciadas. (Adorno, 2008: 296)

Embora o trecho acima se refira ao período denominado alto-modernismo e que, na opinião de Adorno, o próprio conceito de obra de arte, possivelmente, não possa mais ser aplicado às produções do mundo contemporâneo, os seus ensinamentos ainda valem muito, por exemplo, por aquilo que o estudo de uma peça como *Shopping and Fucking* (SF) pode nos revelar a respeito de nossa sociedade e de seus fetiches. Com esse intuito, 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 histórica⁴. Circunstância esta, no contexto do meu estudo, concebida como globalizada, que nas palavras de Fredric Jameson, refere-se a um conceito comunicacional capaz de “ora mascarar ora transmitir significados culturais ou econômicos” (2001: 43).

O princípio formal de SF é o travamento, 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, com 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. “Eu fodi com ele e/ou eu me fodi” são ações passíveis de acontecer conjuntamente segundo definição informal do verbo “foder”.

² 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 naquilo que há de universal em suas linhas gerais. “Verdade Tropical: um percurso de nosso tempo”, in SCHWARZ, Roberto. *Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

³ SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

⁴ Candido, Antonio. “Dialética da Malandragem”, in *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998, p. 33.

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 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 *white trash* (lixo branco na tradução literal da gíria norte-americana e agora globalizada). 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. Todavia, o título também mostra a força cíclica das duas ações, capazes de serem lidas e titularem a peça tanto como *Comprar e foder* como *Foder e comprar*; tudo ao mesmo tempo agora, já que o ciclo é interminável e nivela os dois verbos ou, dependendo da tradução, as duas ações. Mas isso é só o título, e as linhas abaixo procuram analisar mais esse universo em que tudo tem preço e seus personagens não têm dinheiro.

No primeiro ato, segundo descreve a rubrica, ambientado em um apartamento “outrora charmoso, agora totalmente esvaziado”, Lulu e Robbie tentam dar de comer a Mark⁵. Os três garotos moram juntos. Mas basta uma garfada para o jovem viciado em heroína por 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.”⁶. As reticências freiam cena a cena o texto e o transformam num verdadeiro 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 de começo 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 insossa, 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, em um supermercado, gera ainda mais dúvida, estraçalhando qualquer esperança de um fio narrativo mais linear e menos volúvel:

[...] 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

⁵ As traduções de *Shopping and Fucking* presentes no corpo do texto foram feitas pelo autor da dissertação, tendo como base de consulta e comparação, a tradução de Laerte Mello, usada em encenações do espetáculo no Brasil, a qual, no entanto, carece em alguns trechos de revisão.

Flat – once rather stylish, now almost entirely stripped bare. (cena 1, p. 3)

⁶ *Lulu – Why does that alw ... ? / Lulu – This will ... come on ... it’s alright.* (cena 1, p. 3)

– 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 \$ 20⁷ (Ravenhill, 2001: 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 se isso aconteceu enquanto abstrai o significado dessa imagem e estranha ainda mais a dinâmica antidramática progressiva da obra ou o incessante desdobrar 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 a narrativa, essa história 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 ainda mais o desdobramento da ação anterior e, como figura de linguagem (pessoas transformadas em mercadorias), desestabiliza o já desconfigurado eixo dramático da trama espanada de *Shopping and Fucking*; 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 cada vez mais num 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 estilham: faltam verbos, sujeito determinado e, até mesmo, o próprio sujeito; falta final mas sobram reticências. “Então, nós estamos ... há ... ”⁸, quando, por exemplo, um dos personagens 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.⁹

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 termine¹⁰. Elas são parte das bases do princípio formal. O procedimento de sobreposição funciona como mecanismo de interrupção contínua, agora pela cobertura de uma fala por outra: os personagens não se calam quando interrompidos, e o efeito desse resultado sonoro vira sinônimo de giro em falso.

Trechos mais longos são raros 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

⁷ “Mark: [...] 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.”

⁸ So then we’re ... there’s ... (cena 2, p. 8)

⁹ Robbie – Then ... kiss me./ Mark – Look ... (Turns away.)/ Robbie – Fuck off. (cena 3, p. 16)

¹⁰ A slash in the dialogue (/) indicates that the next actor should start their line, creating overlapping speech.

exceção, à crescente ditadura do gozo presente na sociedade em que se inserem. Assistimos a uma busca incessante por alguma espécie de prazer, ou no mínimo, de realização, sempre pela via do consumo: o sexo, a alimentação, as drogas; todos, pagos; funcionando 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: 43), ou seja, uma incapacidade das pessoas de terem sentimentos; ao mesmo tempo em que a cultura, segundo Jameson, deixa de ser uma experiência autônoma e passa a ser a própria lógica do sistema¹¹. (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 ...”¹². 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.

As ações se encerram antes de qualquer tipo 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. 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: a autonomia formal de uma obra, colocando para si mesma a sua própria lei, definindo sua própria ordem para além do apoio e dos modos de narratividade que circulam em esferas fetichizadas da cultura.

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 gênero de entretenimento nos Estados Unidos, famosos entre os adolescentes nos anos 1990.

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 leitura 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 facilitada. Nesse livro, o sociólogo analisa o modo como as pessoas agem segundo a dinâmica de produtos, seja na figura de jovens expondo suas qualidades em redes sociais a fim de se tornarem competidores mais fortes no jogo da sociabilidade, seja como potenciais clientes dispostos a gastarem mais e ampliarem seu valor de crédito na crença da obtenção de um serviço mais personalizado; talvez, sem perceber, que os produtos que “são encorajadas a

¹¹ In: JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: A lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

¹² *But for so many years everything I felt has been ... chemically induced. I mean, everything you feel you wonder ... maybe it's just the ...* (fala de Mark na cena seis).

colocar no mercado, promover e vender são *elas mesmas*¹³. 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 lógica. Como se estivesse em jogo a “forma básica da economia de mercadorias”, segundo explica Max Horkheimer:

[...] 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 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 (1980: 144)¹⁴.

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 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); 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 *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, através 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 contemporâneo¹⁵. Por outro, o princípio formal da peça tende a frear essa circulação e, assim, a expor uma crise desse mesmo sistema.

Para os personagens, a capitalização pouco acontece, e sempre na medida exata para lhes dar, apenas, algum fôlego e manter o *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 consumo, os momentos de grande capitalização acontecem de maneira inusitada ou muita mais fácil do que era de se esperar, como quando Robbie e

¹³ Itálico do autor em BAUMAN, Zygmunt. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. *Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadoria*. Zahar: Rio de Janeiro, 2007, pg.13.

¹⁴ HORKHEIMER, Max. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in: *Os Pensadores*. Traduções de José Lino Grünnewald [et al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.144.

¹⁵ “Se no símbolo, esquematicamente forma e conteúdo são indissociáveis, se o símbolo é ‘aparicação sensível’ e por assim dizer natural da idéia, na alegoria a relação entre a idéia e as imagens que devem suscitar-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.” A definição de alegoria 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, em SCHWARZ, Roberto. “Cultura e Política”. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 78.

Lulu montam uma linha de telessexo, angariando um montante surpreendente de dinheiro quase instantaneamente. Esses eventos inesperados e improváveis, lembrando 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: 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 necessitados¹⁶. 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 algum, 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 completa¹⁷. Aliado a isso, a acumulação “flexível”, no termo cunhado por David Harvey (2010: 242), em meio a mudanças, instabilidades e fluidez – momento econômico este que o teórico associa com a virada cultural para o pós-modernismo – intensifica a percepção de mudança em relação ao tempo e ao espaço, agora percebidos como tendo sofrido uma compressão, um achatamento¹⁸.

Simbolicamente, os pratos congelados, pré-preparados, 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, ao mesmo tempo, contraditório ao princípio formal de *SF*. Pensados desde sua origem como mercadoria, esse tipo de alimento em sua essência, além de ser produzido em escala e pensado para 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 especulativa¹⁹.

¹⁶ ŽIZEK, Slavoj. *Violence: six sideways reflections*. London: Profile, 2008.

¹⁷ Esse lado, fragmentário e efêmero, é condição decorrente das mudanças que aconteceram no sistema moderno da produção de 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 partir de 1973, com o colapso desse modo de produção, um novo sistema assume seu lugar.

Para Análise aprofundada acerca do tema, em GRAMSCI, Antonio. “Americanismo e fordismo” in *Obras escolhidas*. Tradução de Manuel Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1ª edição, 1978, p. 311.

¹⁸ HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna – uma pesquisa sobre as origens da mudança cultural*. São Paulo: Edições Loyola, 2010, p. 242.

¹⁹ Esses mesmos alimentos, à base de grãos (entre eles a soja brasileira), também valem pelo seu valor especulativo, oscilando seu 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 estas, 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.

Sinto “essa grande tristeza me inchando e me queimando por dentro. Eu tô doente e nunca vou me curar”²⁰. 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 sim prendem a atenção. Um vale-tudo dos personagens na tentativa de se apoderar de um dinheiro que não existe ou nunca aparece de fato, algo representado no final (cena 14) por uma valise [*holdall*] jamais aberta, objeto este feito para circular, viajar, migrar de um lugar para outro, deixada de canto, intocada. No termo cunhado por Robert Kurz (1996), 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 esta se transforma em um discurso mais longo e ainda mais esvaziado, mas, ainda sim, 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 daquele²¹. 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 virtuoso²².

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 outras coisas, impulsiona a plasticidade do consumo. Já, o mundo do consumo, 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 a plasticidade e as sensações infinitas da produção das possibilidades de escolha no universo do consumo²³. Esse conflito entre o que o sistema pretende e o que os personagens sentem é a base de todos os conflitos da peça que, ao final, se

Mais informações em KRÄTKE, Michael R.. “Especular con el hambre: el mundo, ante la próxima crisis alimentaria”. *Sin Permiso*, 12 de setembro, 2010. Tradução espanhola de Àngel Ferrero. (In: <http://www.sinpermiso.info/textos/index.php?id=3566>, acessado em 15/06/2013.)

²⁰ *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.* (cena 13, p. 85)

²¹ Mais informações em PEACOCK, Keith, D. *Thatcher's Theatre: British Theatre and Drama in the Eighties*. Londres: Greenwood Press, 1999.

²² KURZ, Robert. *O colapso da modernização: da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

²³ Para mais informações ver Vladimir Safatle, “Um supereu para a sociedade de consumo: sobre a instrumentalização de fantasmas como modo de socialização”. In: Dunker, Christian, Aidar, José Luiz. (Org.). *Zizek Crítico: Política e psicanálise na época do multiculturalismo*. São Paulo: Hacker Editores, 2005. Fonte: http://www.oocities.org/vladimirsafatle/vladi073.htm#_ftnref25 (03/08/2013)

resolvem de forma apenas provisória equilibrando-se entre o princípio formal que, em algum momento, aparenta emperrar em definitivo e o seu movimento circular, contraditório.

2. Bibliografia

ADORNO, Theodor. W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2008.

BAUMAN, Zygmunt. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. *Vida para consumo – a transformação das pessoas em mercadoria*. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1998.

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

HORKHEIMER, Max. “Teoria Tradicional e Teoria Crítica”, in: *Os Pensadores*. Traduções de José Lino Grünnewald et al.. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p.144.

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

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

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

_____. *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.

RAVENHILL, Mark. *Shopping and Fucking*. London: Methuen Drama, 1996.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Tradução de Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

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