



Body (Text) Art:
literatura, corpo e sexualidade

Body (Text) Art:
literature, body and sexuality

Elton Bruno Soares de Siqueiraⁱ - UFPE

Resumo:

Este ensaio se debruça sobre o projeto dramaturgício *Body Art*, do pernambucano radicado em São Paulo, Newton Moreno. Na análise desse projeto, fomos constatando que a subversão à ordem heteronormativa está posta em cena paralelamente a outro tipo de subversão, a que diz respeito à linguagem e ao gênero textual, ou seja, ao corpo do texto. O projeto *Body Art* borra as fronteiras dos gêneros textuais, performatiza a linguagem, subvertendo a lei do drama e propondo uma leitura da obra de arte a partir de novas formas e de novos parâmetros que vão além dos meramente dramáticos.

Palavras-chave: teatro; drama; gênero literário; gênero; sexualidade.

Abstract:

This paper focuses on the “Body Art” dramaturgical project, which was written by the Brazilian playwright, Newton Moreno. The project analysis has revealed that the subversion to the heteronormative order is on the scene in parallel with another type of subversion, which concerns language and textual genre, that is, the body of the text. The Body Art project blurs the borders of textual genres, performatizing the language, subverting the law of drama and proposing a reading of the artwork with new forms and new parameters beyond the merely dramatic ones.

Keywords: theater; drama; literary genre; gender; sexuality.

*Em todo caso, uma coisa é certa,
o corpo humano é o ator principal de todas as utopias.*

– Michel Foucault

Surgida no contexto da contracultura (1960-70), a *body art* é uma modalidade das artes visuais, performativa, em que o corpo do artista é utilizado como suporte ou meio de expressão. Como criação conceitual, a *body art* é um convite à reflexão, podendo o espectador atuar de forma passiva, mas também como *voyeur* ou agente interativo. Na esteira de Merleau-Ponty (apud GLUSBERG, 2009, p. 39), a *body art* compreende que “em se tratando do meu próprio corpo ou de algum outro, não tenho nenhum modo de conhecer o corpo humano senão vivendo-o. Isso significa assumir total responsabilidade do drama que flui através de mim, e fundir-me com ele”.

Body Art é também título do projeto dramaturgicamente de Newton Moreno (2008)¹. O nome do projeto aponta para uma experiência intersemiótica, uma vez que se trata de uma prática artística do domínio artes visuais tomada como referência para um determinado projeto dramaturgicamente. Essa interterritorialidade (BARBOSA; NUNES, 2008) entre as artes visuais e o teatro redonda numa subversão das estruturas textuais (gêneros textuais) que encontra seu paralelo na subversão do modelo heteronormativo das relações afetivas, tema sobre o qual se debruça o dramaturgo.

O projeto é constituído pelo díptico “A cicatriz é a flor” e “Dentro”. Na primeira peça, duas mulheres, Tatio e sua namorada, trocam confissões de amor ao longo de uma sessão de tatuagem. Na segunda, um homem e um rapaz evocam memórias e afetividades durante um ato de *fist-fucking*. A partir daí, perguntamo-nos: que relações podemos estabelecer entre o corpo do texto – num deliberado apelo ao termo “body”, presente no título da obra – e o corpo político na esfera dos gêneros e das sexualidades dissidentes, tema desse projeto criado por Newton Moreno?

¹ Nascido em 1968, Newton Fábio Cavalcanti Moreno é dramaturgo, diretor e ator. Formado em Artes Cênicas pela UNICAMP, fez pós-graduação – mestrado e doutorado – na USP, na mesma área de formação. Ele é integrante do grupo teatral “Os Fofos Encenam”, onde começou a escrever para o teatro, dirigindo o espetáculo a partir de seu próprio texto, “Deus Sabia de Tudo e Não Fez Nada” (2001). A partir de então, o seu trabalho dramaturgicamente, divulgado mediante espetáculos de diferentes diretores, vem sendo reconhecido e aclamado pelas críticas paulistana e nacional, e tem se tornado tema de debates acadêmicos. Dentre os seus textos para teatro, estão “Dentro” (2002), “A Cicatriz é a Flor”, “Agreste” (2004), “A Refeição” (2007), “VemVai – O Caminho dos Mortos” (2007), “Ópera” (2008), “As Centenárias” (2009), “Maria do Caritó” (2009), “Nega Sônia” (2010), “Godofredo e Alice” (2010), “The Celio Cruz Show” (2011), “As Cangaceiras” (2019).

A despeito de seus diversos usos na língua portuguesa, a palavra **gênero** será entendida, neste ensaio, a partir de duas acepções específicas. Primeiramente, no campo da Linguística e da Literatura, os gêneros correspondem a espécies de enunciados relativamente estáveis, elaborados por cada esfera da atividade humana que faz uso da língua (BAKHTIN, 1992). Segundamente, no campo da filosofia, da psicologia e da psicanálise, o gênero diz respeito a significados culturais assumidos pelo corpo sexuado (BUTLER, 2003).

De Platão a Hegel, percebemos que parte da filosofia se preocupou em focar, nos estudos poéticos, a natureza dos gêneros literários, numa tentativa ora de agrupar e descrever as espécies literárias, ora de prescrever regras para a escrita literária. Sabe-se que, depois do Romantismo, a teoria dos gêneros literários caiu em certo ostracismo, na medida em que a clássica tripartição épico-lírico-dramático deixou de ter espaço para um tipo de aspiração poética que reivindicava a liberdade criativa e a mistura dos gêneros.

Foi com Mikhail Bakhtin, com seus estudos linguísticos e literários, que se percebeu a importância dos inumeráveis gêneros discursivos que participam da esfera social. Eles não são fixos e apresentam uma dinâmica homóloga à da sociedade: à medida que se modificam as atividades sociais, novos gêneros vão sendo requeridos. Uma vez que as atividades humanas são inúmeras e variáveis, os gêneros discursivos são, conseqüentemente, ilimitados. O estudo dos gêneros nos ajuda a compreender, portanto, a dinâmica das interações sociais e os discursos nelas produzidos e processados.

Além disso, é preciso estar atento à relação entre os gêneros e o poder. No que tange à literatura, Ivo Lucchesi (1992) revisa a clássica divisão triádica dos gêneros literários no Ocidente — épica, lírica e dramática — e reconhece uma íntima associação entre os gêneros épico e dramático com diversos mecanismos de poder. Considera que essa associação está subsumida desde os primórdios dos estudos literários, quando Aristóteles delimita a sua Poética à investigação do épico e, sobretudo, do dramático. O gênero lírico, por sua vez, se caracteriza no Ocidente, histórica e culturalmente, por um descaso ao poder instituído e por uma liberdade que tenderá a subverter esse mesmo poder. O curto espaço em que Lucchesi desenvolve seu pensamento não nos permite investigar essas relações com maior acuidade, resultando, no cômputo geral, em afirmações que o autor sustenta, mas sem se remeter a um corpus amplo, para, assim, poder chegar a conclusões generalizadoras a que se propôs.

Há algo, porém, que os estudiosos da literatura tendem, hoje, a concordar: “a obra é indissociável das instituições que a tornam possível: não existe tragédia clássica ou epopéia medieval fora de uma certa condição dos escritores na sociedade, fora de certos lugares, de certos modos de elaboração ou de circulação de textos.” (MAINGUENEAU, 1995, p. 19) Sendo assim, em sua formação discursiva, os gêneros implicam uma regularidade de padrões textuais sujeitos a restrições por parte do poder.

Se os gêneros literários deixaram de ser um tema recorrente para os pesquisadores da literatura nos últimos anos, não significa que seu estudo deixou de ter relevância. Atentemo-nos ao fato de que há uma espécie de contrato tácito entre escritor e tradição literária. Os modos como o escritor negocia com a tradição – reforçando, contradizendo, recriando, transformando, superando – implicam diretamente nos efeitos semânticos e estéticos. Em outras palavras, a forma como o escritor lida, em sua obra, com a tradição dos gêneros literários contribuirá para a maneira como o leitor apreenderá esteticamente essa obra.

As tecnologias de poder criam identidades de gêneros textuais e de gêneros humanos. Há uma formação discursiva e uma formação cultural para ambos os sentidos da palavra gênero, e tanto os gêneros textuais quanto os gêneros humanos podem ser subvertidos e ressignificados. Essa foi, portanto, a hipótese que acompanhou nosso olhar sobre o trabalho de Newton Moreno em questão, o qual passaremos a detalhar em seguida.

II

A fim de compreendermos a dinâmica da produção, circulação e consumo da arte contemporânea, precisamos considerar a contemporaneidade como um momento histórico complexo, com inúmeras determinações que expressam relações “multi”, “inter” e “trans” culturais nas mais variadas esferas. Do ponto de vista artístico, a integração das linguagens, dos meios e dos modos de produção desafia limites, fronteiras e territórios. Como salienta Ana Mae Barbosa, para quem foi educado nos princípios do alto modernismo, fica difícil decodificar as interconexões desses meios e modos de produção que caracterizam a arte contemporânea. Processar essas interconexões requer uma “visão rearticuladora do mundo e de nós mesmos” (BARBOSA; NUNES, 2008, p. 25).

Nessa direção, e antes de avançarmos na análise do texto/projeto de Newton Moreno em foco, gostaríamos de tecer algumas breves considerações que dizem respeito à sociologia da forma literária, a saber, como os gêneros literários, sua natureza e suas funções vêm sendo estudados ao longo dos tempos.

Considerando a literatura e a arte como produções discursivas, há, como vimos, no caso dos gêneros literários, uma espécie de contrato tácito entre o escritor e a tradição literária, mediante certo número de regras que se supõe serem conhecidas pelos sujeitos que participam da esfera literária: escritor e público. Épica, lírica e dramática constituem modelos ideais de que tratava a poética clássica. Essa mesma poética clássica, até bem pouco tempo, concebia os gêneros como fenômenos acessórios, não como a manifestação de um fato constitutivo. Todavia, a escolha de um tema e o tratamento de um conteúdo implicam a constituição da forma genérica. O que o texto diz (o conteúdo) e o que faz (a forma) estão, portanto, intimamente relacionados.

Como se vê, estamos concebendo os gêneros literários como espécies de realização textual/discursiva, não como modelos ideais de que tratava a poética clássica. Vamos considerar, a exemplo de Genette (1979), os três gêneros clássicos como arquitextos, modos textuais, ou, no vocabulário da linguística contemporânea, como tipos textuais².

A escolha de um gênero literário não é uma opção aleatória do escritor a partir de um leque de possibilidades: não se trata de uma decisão exterior ao ato de criação literária. A escolha de um tema e o tratamento de um conteúdo implicam a constituição da forma genérica. O que o texto diz (o conteúdo) e o que faz (a forma) estão, portanto, intimamente ligados. Dessa maneira, o pensamento de Maingueneau (1995, p. 75) é bem claro:

Se o gênero não é um contexto contingente, mas um componente completo da obra, deve-se levar em conta a maneira como esse investimento se efetua, restabelecer a força que une um certo 'conteúdo' a um certo 'contexto' genérico. [...] Racine não tem uma 'mensagem' que poderia ter exprimido através das tragédias, das máximas ou dos poemas líricos: o fato de investir de um certo modo na tragédia clássica é uma dimensão completa da 'mensagem' de sua obra.

² Bronckard (1999) assim define os tipos discursivos: segmentos constitutivos de um gênero, ou melhor, formas específicas de semiotização ou de colocação em discurso, dependentes do leque de recursos morfossintáticos e das propriedades semânticas de uma língua. São, por isso, em número necessariamente limitado.

Ao contrário do que faz supor a poética clássica e suas releituras, os gêneros discursivos não são fixos. À medida que se modificam as atividades sociais, novos gêneros vão sendo requeridos. Uma opção de estudo válida pode vir a ser a análise da intergenericidade, na medida em que, por exemplo, um gênero, ao ser inserido noutra, transforma-se e se ressemantiza dentro desse, adquirindo, assim, uma característica particular. Essa mistura, hibridização – prefiro o termo mestiçagem – acontece em virtude do propósito comunicacional, com o objetivo tanto de melhorar a comunicação com o leitor, quanto de alcançar propósitos artísticos e literários.

No caso do díptico *Body Art*, temos um projeto dramatúrgico que trabalha dois textos com traços formais distanciados do modelo ocidental do drama. De acordo com esse modelo (de tradição aristotélica), drama supõe um texto dotado de unidade de ação, transmitido não mediante um narrador que nos conta uma história, mas através de personagens/atores que realizam em cena, eles mesmos, a ação da história. Não é bem exatamente esse modelo que encontramos em *Dentro* nem em *A cicatriz é a flor*. A forma que os textos assumem parece estar relacionada ao projeto a partir do qual eles foram pensados.

O universo teórico da *body art* estimulou a concepção dramatúrgica de Moreno, apesar de, estritamente, as peças não se inserirem nesse tipo de manifestação artística. Saliente-se que a *body art*, como modalidade artística, já constitui uma prática interterritorial, se considerarmos que pessoas com competências específicas – os artistas visuais em território particular – interagem com pessoas de diferentes competências, de diferentes territórios artísticos – o teatro, a fotografia, o cinema, o vídeo, a música –, resultando daí “zonas de tensão pulsantes” (BARBOSA; AMARAL, 2008, p. 20).

No caso de Newton Moreno, essas zonas de tensão crescem à medida que o teatro, consistindo num território próprio, passa a interagir com a *body art*, outro e diferente território. Ambas as peças do díptico trazem em seu conteúdo situações em que uma personagem toma o corpo do outro, objeto de seu desejo, como meio de expressão. Daí a referência a *body art*.

As vozes que, em ambas as peças, pertencem a corpos – máquinas pulsantes – implodem a economia do texto dramático. Como num sopro erótico, as peças são muito curtas e não encerram uma tensão dramática. No caso de *A cicatriz é a flor*, primeira peça na edição de 2008, as personagens femininas, Tatoo e Namorada, encetam um frágil diálogo

durante o ato de tatuagem (*body modification*), que está próximo a um ato de amor. As vozes das personagens não raras vezes interrompem o diálogo (pergunta-resposta) e enveredam por solilóquios que, há muito custo, retomam o tema da conversação. Esses solilóquios assumem a forma épica/narrativa ou a forma lírica. Marcadamente presente ao longo do texto, aliás, o gênero lírico imprime sua característica primordial às vozes das personagens: a insubordinação a regras fixas e estabelecidas (LUCCHESI, 1992).

Em *Dentro*, sequer temos uma conversação. A fala do Homem mistura elementos líricos (quando se realça a força expressiva/emotiva da linguagem) com a narrativa de fatos passados, quando a personagem viveu sua inesquecível história erótico-amorosa com Binho. A fábula é trazida como objeto épico, narrativa dos fatos distanciados do momento presente da ação dramática. E é justamente essa fábula que se torna o veículo para a performance do ator que, por ventura, venha a desempenhar a personagem. A segunda voz, apesar de conter traços épicos, funciona como expressão lírica, semelhante a uma das funções desempenhadas pelo coro nas tragédias gregas. Ou melhor, é uma voz que interrompe a narrativa oferecida pelo Homem para exprimir, liricamente, um fluxo de sentimentos amorosos. Por outro lado, as interrupções do Rapaz compreendem um procedimento épico, por duas razões complementares: propõem um distanciamento do que está sendo narrado e, ao mesmo tempo, comentam, por meio de uma elocução lírica, as emoções vividas pela personagem Homem.

Essa mestiçagem estilística é, também, reflexo da interterritorialidade que o projeto dramaturgic *Body Art* propõe. Por não investir na tensão dramática, a escrita torna-se performatizada, na medida em que traz ao presente da cena vozes que se acariciam uma na outra e se imiscuem como num ato sexual, seja na prática da tatuagem, seja na do *fist-fucking*.

III

Na esteira dos estudos pós-estruturalistas e da *teoria queer*, as pesquisas de Judith Butler (2003; 2008) apontam para a existência de um sujeito em processo, construído em discurso nos atos que executa. Daí a concepção do sujeito como um construto performativo. Tomando de empréstimo as palavras de Salih (2012, p. 65), "o sujeito de Butler é um ator que simplesmente se põe de pé e 'encena' sua identidade num palco

metafórico de sua própria escolha". O gênero, compreendido como significados culturais assumidos pelo corpo sexuado, corresponderia a uma vestimenta, ou seja, a uma estilização do corpo. Todavia, de acordo com essa perspectiva crítica, como somos sujeitos interpelados pela heterossexualidade hegemônica e compulsória, os atos de gênero não são apenas executados pelos sujeitos, mas constituem performativamente esse sujeito sexuado, que é efeito do discurso e não sua causa.

Por sua vez, a sexualidade humana é também um efeito do discurso, na medida em que está associada a padrões orientados pelo imperativo da heteronormatividade, coerentemente estabelecidos antes mesmo do nascimento dos sujeitos. Os atos performativos de gênero e de sexualidade produzem o sujeito generificado e sexualizado, o que, na (pós)modernidade, teria por finalidade garantir a sobrevivência cultural de uma sociedade global, focada na reprodução, na multiplicação e no acúmulo do capital. Todavia, contrariando a perspectiva lacaniana, segundo a qual o sujeito é submetido à lei do pai e constituído, assim, pela falta e pela perda do desejo, Butler (2008a) advoga que a lei é geradora de novas vivências, estando a subversão no interior da mesma lei, o que "proporciona oportunidades para a 'encenação' das identidades subversivas que ela, ao mesmo tempo, reprime e produz" (SALIH, 2012, p. 86).

O filósofo Paul B. Preciado (2017; 2018a; 2018b) faz uma releitura da concepção foucaultiana de biopolítica, passando a incorporar mais o sexo nos debates sobre gênero e sexualidade. Valendo-se da metáfora do dildo, o autor desenvolve seu pensamento que aponta para a plasticidade do sexo. Some-se a isso o atual estágio das tecnologias fármaco-medicinais, as quais, por meio de implantes de silicone, plásticas, cirurgia de mudança de sexo etc, põem em xeque a "natureza" do sexo e da sexualidade. Sustentando a perspectiva *contra naturam*, o filósofo propõe a contrassexualidade, e sobre isso esclarece:

A contrassexualidade não é a criação de uma nova natureza, pelo contrário, é mais o fim da Natureza como ordem que legitima a sujeição de certos corpos a outros. A contrassexualidade é. Em primeiro lugar: análise crítica da diferença de gênero e de sexo, produto do contrato social heterocentrado, cujas performatividades normativas foram inscritas nos corpos como verdades biológicas (Judith Butler, 2001). Em segundo lugar: a contrassexualidade aponta para a substituição desse contrato social que denominamos Natureza por um contrato contrassexual. No âmbito do contrato contrassexual, os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes, e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de

aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos, que a história determinou como masculinas, femininas ou perversas. Por conseguinte, renunciam não só a uma identidade sexual fechada e determinada naturalmente, como também aos benefícios que poderiam obter de uma naturalização dos efeitos sociais, econômicos e jurídicos de suas práticas significantes (PRECIADO, 2017, 18-19).

No mesmo ano em que Preciado publica esse seu livro na Espanha (2002), Newton Moreno divulga, no Brasil, sua peça “Dentro”, através do projeto Mostra SESI de Dramaturgia Contemporânea. Com encenação de Nilton Bicudo, seu texto passa o ano viajando pelas capitais brasileiras, sendo, nessas ocasiões, já então anunciada pelos artistas a futura montagem de “A Cicatriz é a Flor”, que só aconteceria em 2004, com direção de Georgette Fadel³. Longe de ser um acaso, os fatos mostram que, nos campos sociais e culturais, estava ocorrendo uma confluência de ideias, debates e discussões sobre gênero (humano), sexo, sexualidade e práticas sexuais⁴.

No que diz respeito ao nosso objeto de análise, ao usar como referência a *body art*, Moreno apela para uma modalidade artística nascida no contexto da contracultura, de cariz performativo, que se vale do corpo do artista como objeto e suporte de expressão. Expondo um dos elementos mais vigiados e controlados na sociedade ocidental cristã, a arte investe na dessacralização dos corpos e passa a questionar e a subverter todos os valores culturais que investem sobre a carne desses corpos.

As quatro personagens que estão presentes no projeto dramático de Newton Moreno, duas em cada peça, performatizam, cada qual a seu modo, seus amores, suas memórias, seus gêneros e suas sexualidades, respectivamente. Tomemos cada uma por vez.

Em *A Cicatriz é a Flor*, temos duas mulheres em cena. O recorte de gênero é significativo, principalmente quando nos deparamos com pesquisas contemporâneas que apontam serem as mulheres, hoje, o público majoritário dessa prática artístico-cultural

³ Somente em 2008 esses dois textos, dentre outros, foram reunidos numa edição com o título *Agreste; Body art; A refeição*. Vide referência bibliográfica ao final.

⁴ Aliás, sobretudo a partir de 1990, com a teoria *queer*, de viés pós-identitário, os estudos de gênero tomaram novos ares; basta conferir, por exemplo, as obras de Judith Butler, Eve Kosofsky Sedgwick, David M. Halperin, Michael Warner. Na Europa, destaca-se o filósofo espanhol radicado na França, Paul B. Preciado. No Brasil, destacam-se Larissa Pelúcio, Richard Miskolci e Berenice Bento, além de estudiosos da educação, como Guacira Lopes Louro.

(LEITÃO, 2002; MANGUINHO, 2010; OSÓRIO, 2006). Na modernidade, foram os marinheiros que, em contato com povos nativos tatuados, primeiramente trouxeram para as metrópoles usos e técnicas da tatuagem, tornando-se os primeiros tatuadores europeus. Seu público era formado por outros marinheiros e pelas prostitutas. Num segundo momento, o da contracultura do anos 60, 70 e 80, a tatuagem passou a ser usada sobretudo por *hippies*, motoqueiros e *punks*, e estava relacionada a uma atitude contestatória frente aos padrões de uma sociedade capitalista. Nos dias de hoje, o público das tatuagens não se restringe ao dos momentos históricos anteriores, mas carrega desses seu estigma, ainda que esteja ganhando cada vez mais espaço na moda. Nas representações sociais hegemônicas, a tatuagem ainda é associada à vagabundagem, à prostituição, ao uso abusivo de drogas etc.

Na peça, Tatio e Namorada afirmam, performativamente, a subversão das leis que vigiam e controlam o corpo, em sintonia com a bandeira feminista: "meu corpo, minhas regras". Tatio assume o lugar social que ainda hoje é majoritariamente masculino, sobretudo no contexto da sociedade brasileira: a do tatuador. Se o público tatuado é sobremaneira feminino (como Namorada), o elenco de tatuadores é, em sua maioria, de homens. Com sua prática profissional, Tatio performatiza modos divergentes de pensar o gênero feminino. Aliás, a disposição cênica da personagem assume representações fálicas incontestes: faz uso do bisturi; percorre o corpo da amante; tatua palavras, frases, textos significativos de cada encontro entre as duas; exerce o domínio, pelo sentimento de posse, sobre o corpo do outro.

Com relação à sexualidade, as duas personagens subvertem a lei heteronormativa, performatizando o desejo homoafetivo. Nessa performatização, assumem uma identidade subversiva dentro dos padrões hegemônicos da heteronormatividade. Nesse clima de afetividade se faz presente o amor, a confiança, a entrega mútua e consciente dos corpos, todos elementos que, no discurso dramático, performatizam a identidade subversiva a que alude Butler, como já vimos. Ao final, Tatio escreve no peito, sobre o coração da Namorada, sua última frase: A cicatriz é a flor. A peça termina com as duas personagens falando em monólogos, num texto de estrutura lírica, nos fazendo remeter à impossibilidade última do amor, ao sacrifício para a garantia e manutenção da beleza, ao desfalecimento orgástico.

Na segunda peça, *Dentro*, temos duas personagens masculinas: Homem e Rapaz. De imediato, detectamos em seus nomes a marca de gênero. Ademais, o eixo gerador da cena é o ato de *fist-fucking*, o que merece uma breve nota. As pessoas que comungam dos padrões da moral sexual heteronormativa concebem o ritual de *fist-fucking* como uma aberração, uma vez que abdica da relação ideologicamente sustentada entre sexo e procriação. É um ritual praticado tanto por homens quanto por mulheres, uma vez que consiste na penetração, da vagina ou do anus, pelo punho, podendo chegar ao antebraço. Portanto não é algo que se restringe apenas à vivência sexual homo-orientada.

O que torna sua imagem desfavorável às ditas pessoas “normais”, praticantes do sexo “natural”, é a atmosfera *underground* que ele carrega, provavelmente oriunda de suas origens sadomasoquistas, prática que contraria a moral burguesa do casamento e do “respeito” entre os cônjuges; contraria a ideologia romântica do amor, importante para sedimentar a união conjugal monogâmica, instrumento de interesse da economia moderna. Apesar de ser praticado também por mulheres, vale repetir, o *fist-fucking* costuma ser, pelas crenças sociais majoritárias, associado a uma prática sadomasoquista e esta, à vida sexual dos gays.

Na peça de Newton Moreno, o Homem confessa: “Só uma certeza me fortalecia: elas [as namoradas] nunca veriam pelo mesmo ângulo que eu via. Isso elas jamais teriam. E eu tive. Eu e quase todo o bairro.” (MORENO, 2008, p. 52). Esse “ângulo”, referindo-se ao orifício anal, não poderia ser visto pelas meninas, não porque elas não pudessem fazer a mesma prática, mas porque, nas interações sexuais hetero-orientadas, determinadas leis são socialmente impostas, como a inviolabilidade da zona anal masculina, a despeito dos novos discursos feministas que investem no prazer que a mulher pode proporcionar ao homem, tocando e instrumentalizando a região anal de seu parceiro.

Ao optar pelo *fist-fucking* como ação reguladora da cena, a qual expõe uma personagem *fister* e outra que é fistada, o dramaturgo performatiza a subversão da identidade de gênero masculino e de sexualidade hetero-orientada. O sujeito do discurso em *Dentro*, o *fister*, se assume como alteridade. Ao se referir aos garotos de sua juventude, ele diz: “com os meninos, eram só negócios” (MORENO, 2008, p. 52). Os “meninos” já reproduziam o sistema de crenças sobre o masculino e, como fica implícito no texto da personagem, aceitavam fazer sexo com outro desde que houvesse negociação, e, com isso,

se impunha a venda do sexo como condição. Para obter satisfação, o Homem tinha de pagar a quem lhe oferecesse sexo, como Binho.

Mas a peça valoriza o sentimento amoroso da personagem, não sua condição de vítima sofrida. A alteridade se assume como forma legítima de exercer um outro aspecto da masculinidade. Assumindo a postura fálica, o Homem sente desejo de “devorar” toda a carne do amante para chegar ao coração, símbolo do amor. A morte simbólica corresponderia ao fracasso dessa busca, uma vez que, como se supõe, o Homem tem o hábito de pagar prostitutas para fazer o *fist-fucking*; assim, cada busca redundava num prazer momentâneo e num sentimento de desilusão. Cada experiência é fugaz, impossibilitando ao “ele”/Homem a plena satisfação.

IV

Num ensaio publicado em 1975, em que disserta sobre a relação entre literatura e filosofia, o filósofo paraense Benedito Nunes, reconhecendo que a literatura é objeto de conhecimento filosófico, defende que a abordagem filosófica de uma obra literária, considerada como forma, incide nos seguintes pontos de reflexão: “a) *linguagem*; b) as conexões da obra com as linhas do *pensamento histórico-filosófico*; c) *a instância de questionamento* que a *forma* representa, em função de ideias (...) problemas *do e para* o pensamento” (NUNES, 1983, p. 192).

Esse último ponto nos interessa mais particularmente, já que entendemos o gênero da obra como linguagem e identificamos nela características de um pensamento pós-estruturalista e *queer*. O projeto dramaturgic de Newton Moreno nos apresenta uma forma, um gênero questionador, o que revela um viés metalinguístico. O fato de as duas peças terem sido escritas para o teatro já é uma pista contextual que nos remete ao modo dramático de criação. No entanto, a rigor, não se trata de dramas, como já vimos. Os efeitos estéticos que esses textos levam à cena não são os mesmos que levaria um drama, com unidade de ação e enredo bem definido. Afinal, que novo gênero a obra nos faz conhecer?

Lembremos que, a partir do século XIX, o drama passa por crises de identidade enquanto gênero. O teatro ocidental passou a questionar o textocentrismo característico dessa arte até então, o que significa dizer que o texto dramático deixou de ter primazia para

as novas e experimentais práticas teatrais e para os estudos sobre a teatralidade. O dramaturgo se depara com novos desafios que a arte teatral e o mundo começaram a impor.

Num estudo que perfaz os anos de 1880 a 1950, Peter Szondi (2001) começa por identificar uma crise do drama nas peças de Henrik Ibsen, Anton Tchekhov, August Strindberg, Maurice Maeterlinck, Gerhart Hauptmann. Os momentos históricos foram gerando expressões dramáticas cada vez mais divergentes e subvertedoras do cânone ocidental: a dramaturgia do eu (expressionismo); a revista política (Erwin Piscator); o teatro épico (Bertolt Brecht); a montagem (Ferdinand Bruckner); o jogo da impossibilidade do drama (Luigi Pirandello); o monólogo interior (Eugene O'Neill); o eu-épico como diretor da cena (Thornton Wilder); reminiscência (Arthur Miller). Essas mudanças só fazem reforçar tese de Szondi de que só é possível considerar o drama moderno colocando-o diante de suas contradições. Não dá para equalizar, sem crise, um elemento que é histórico – o conteúdo – e uma forma que se pretende atemporal, em conformidade com a poética tradicional.

A partir desse raciocínio, procuremos refletir sobre nosso objeto a partir da multiplicidade de nexos que o sustentam. A tatuagem e o ato de *fist-fucking* presentes no projeto dramático de Newton Moreno constituem, cada qual a seu modo, práticas performativas estigmatizadas: a primeira, por profanar o objeto sob forte vigia e controle social, o corpo; a outra, por divergir das práticas sexuais heteronormativizadas. Ressalte-se que o homoerotismo está presente em ambas as peças. Podemos compreender que, ao trazer essas práticas como eixo conceitual das respectivas cenas, o dramaturgo revela mecanismos de resistência frente às identidades de gênero e de sexualidade aceitas (e controladas) socialmente, promovendo, assim, performatividades divergentes à norma.

Newton Moreno se encontra num tempo histórico muito mais favorável para expor publicamente, no palco, questões até então tabus para a sociedade brasileira. Do ponto de vista político, suas peças parecem apostar que, lançando holofotes sobre assuntos até então abafados em nome da “boa moral” burguesa, contribuirão para atenuar a carga negativa imposta socialmente à condição de alteridade que as vivências e experiências de suas personagens supõem. Ultrapassando o estereótipo dos valores masculinos burgueses, seu discurso é muito mais de caráter humanista, abrindo espaço para um debate sobre a diversidade como característica inalienável da condição humana.

Como vimos, na obra, a subversão à ordem heteronormativa está posta paralelamente a outro tipo de subversão, a que diz respeito à linguagem e ao gênero textual, ou seja, ao corpo do texto. O projeto *Body Art* borra as fronteiras dos gêneros textuais, performatiza a linguagem, subvertendo a lei do drama e propondo uma leitura da obra de arte a partir de novas formas e de novos parâmetros que vão além dos meramente estéticos. Nesse projeto, a performatividade de gênero e de sexualidade, além de ser um elemento fundamental para o processamento cognitivo dos textos em questão, desafia e desestabiliza a inteligibilidade heteronormativa.

Esse dado histórico e contemporâneo – os debates cada vez mais abertos e prolíficos sobre identidade, gênero, sexo, sexualidade, práticas sexuais – simplesmente não cabe mais na estrutura dramática sem lhe provocar uma crise. A dissimetria e incompatibilidade entre tema e forma provocam fissuras na estrutura do drama, gerando novas formas, das quais o projeto dramático de Newton Moreno é apenas um exemplo.

Para Jean-Pierre Ryngaert (1995, p. 17-18, grifo nosso), considerando a variedade dos tipos de texto vistos no teatro contemporâneo,

parece impossível definir hoje características absolutas da escrita teatral, pelo menos de maneira teórica. [...] O teatro atual aceita todos os textos, qualquer que seja sua proveniência, e deixa ao palco a responsabilidade de revelar sua teatralidade e, na maior parte do texto, ao espectador a tarefa de encontrar aí seu alimento. A escrita teatral ganhou em liberdade e em flexibilidade o que ela perde, por vezes, em identidade.

O autor, em vez de texto dramático, prefere usar a expressão “escrita teatral” para se referir aos textos escritos para o teatro contemporâneo. O drama perde seu espaço em muitos desses textos e cede lugar a uma diversidade de gêneros textuais que podem ganhar em teatralidade, a depender da criação para o palco. Precisamente pela abrangência do conceito, “escrita teatral” não constitui um gênero discursivo, mas já sinaliza para uma modalidade de produção que, por se recusar a estar dentro de uma clausura, está aberta a possibilidades formais, muitas das quais resultantes de processos de ensaio, na observação do(s) corpo(s) do(s) ator(es), que escreve(m) na cena suas próprias dramaturgias.

José da Costa Filho (2005; 2009), por sua vez, denomina de teatro narrativo-performático uma das vertentes, talvez a mais expressiva, do teatro contemporâneo. Por esse termo, o autor compreende as criações cênico-dramáticas conjugadas, em que os textos são muitas vezes teatralizações de obras narrativas (ou não) de outros autores,

permitindo, com isso, a exploração intensa da capacidade performativa individual dos intérpretes e do jogo dos atores entre si.

Com as encenações de Gerald Thomas, a partir de 1980, por exemplo, a escritura cênico-dramatúrgica se adensa e se torna mais radical. De acordo com a linha de raciocínio de Costa Filho (2005; 2009), caracteriza-se o teatro contemporâneo, do qual Thomas faz parte, por duas tendências simultâneas e contrapostas: a narrativização da cena, por um lado; e, por outro, a problematização irônica da própria narrativa. A narrativização da cena corresponde ao esfacelamento da concepção unificada e fechada do drama, com a presença de uma personagem solidamente definida, fonte da ação dramática; além disso, compreende a “valorização do diálogo direto do artista com o público e de uma concepção do trabalho do ator como uma espécie de rapsodo, de jogral ou de performer” (COSTA FILHO, 2005, p.53). A problematização da narrativa se dá quando o próprio teatro narrativo passa a questionar a função narrativa de reconstituição ou representação estável de fatos.

Essa “nova” cena dialoga com algumas das principais linhas de pensamento da contemporaneidade. A noção de que, pela narrativa, apreenderíamos os fatos tais como eles possivelmente teriam sido dados, num tempo e espaço definidos (narrativa verídica), revela ambição de domínio intelectual do mundo, o qual passa a se tornar objeto de conhecimento. Como se lê em Foucault (1999), a modernidade ocidental realizou sua história com base no pensamento segundo o qual o homem (sujeito) estabelece uma relação extrínseca com o mundo (objeto), que poderá ser, pela faculdade da razão, analisado objetivamente. Sujeito vs. objeto eram constituídos como dois pólos que mantinham entre si uma relação dicotômica.

Ao contrário dessa perspectiva, o teatro contemporâneo propõe uma narrativa não-verídica ou falsificante, na medida em que o objeto passa a ser “pura força de atração geradora do movimento do sujeito em direção à perda de si mesmo, à perda do que lhe era familiar, de suas referências seguras etc” (COSTA FILHO, 2005, p. 54)58. Trata-se de uma narrativa que problematiza a fronteira entre o real e o imaginário, não se dispondo, por isso, a criar conexões lógicas entre as partes e a construir uma sucessão cronológica linear dos fatos. Essa narrativa, no entanto, é “cênicamente performatizada como agenciamento de uma deriva permanente do sentido, ou como pensamento diaspórico, para lembrar Homi Bhabha” (COSTA FILHO, 2005, p. 55).

A concepção de teatro narrativo-performático continua sendo a tônica de muitas das novas produções. Os espetáculos de Enrique Diaz, da Companhia dos Atores (Rio de Janeiro), dão continuidade à vertente cerebral e lúdica do teatro de Gerald Thomas. O Teatro da Vertigem, grupo paulista dirigido por Antônio Araújo, costuma realizar intensa pesquisa e espetáculos em espaços não convencionais.

Juntamente às ricas experiências de grupos teatrais nos anos 90, vimos surgir alguns dramaturgos que vêm se mostrando como uma geração mais sólida e contundente, não obstante a pluralidade de abordagens. Nomes como Bosco Brasil, Mário Bortolotto, Jô Bilac, por exemplo, figuram como dramaturgos de temática fortemente urbana, não negando a filiação, em distintos graus, claro, a uma mesma tradição realista, o que demonstra uma ênfase aos traços estilísticos mais característicos da dramática.

Compreendemos o projeto dramaturgic de Newton Moreno, *Body Art* como inserido nessa tendência de um teatro narrativo-performático, com uma escritura cênico-dramaturgic conjugada. As discussões contemporâneas e pós-identitárias de gênero, sexualidade, sexo e prática social que embasam o tema no projeto de Moreno implodem a identidade do dramático, gerando, pois, esse teatro de caráter mais performativo. A liberdade que se requer para os corpos e suas expressões de gênero e de sexualidade equivale, nesta obra, à liberdade de performatizar a escrita teatral, das mais diversas maneiras.

Referências bibliográficas

BARBOSA, Ana Mae; NUNES, Lilian do Amaral. **Interterritorialidade**: mídias, contextos e educação. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

BRONCKART, Jean-Paul. **Atividade de linguagem, textos e discursos** – por um interacionismo sócio-discursivo. São Paulo: EDUC, 1999.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2008.

COSTA FILHO, José da. Teatro Contemporâneo: Presença Dividida e Sentido em Deriva. **Sala Preta**, Revista do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. n. 4. São Paulo, 2005.

_____. **Teatro Contemporâneo no Brasil: criações partilhadas e presença diferida.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas.** 8ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **O corpo utópico, as heterotopias.** Posfácio de Daniel Defert. São Paulo: n-1 edições, 2013.

GENETTE, Gerard. **Introduction à l'architext.** Paris: Les Éditions du Seuil, 1979.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance.** 2ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

LEITÃO, Débora Krischke. **O Corpo Ilustrado: um estudo antropológico sobre usos e significados da tatuagem contemporânea.** Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: 2002.

LUCCHESI, Ivo. Os Gêneros Literários e a Genealogia do Poder. **Revista FIVA.** v. 2(2). Rio de Janeiro, jul-dez 1992. p. 13-19.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MANGUINHO, Julyana Vilar de França. **Gênero, Corpo e Tatuagem** [http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278193511_ARQUIVO_texto-fazendogenero.pdf, consultado em 19/07/2017].

MORENO, Newton. **Agreste; Body art; A refeição.** São Paulo: Aliança Francesa: Consulado da França em São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2008.

NUNES, Benedito. Literatura e Filosofia – (*Grande sertão: veredas*). LIMA, Luiz Costa. **Teoria da literatura em suas fontes.** V1. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

OSÓRIO, Andréa. **O gênero da tatuagem: Continuidades e novos usos relativos à prática na cidade do Rio de Janeiro.** Tese (Doutorado em Antropologia) Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: 2006.

PRECIADO, Paul B. **Manifesto contrassexual** – Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2017.

_____. **Transfeminismo.** Série Pandemia. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

_____. **Testo junkie** – Sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Introdução à análise do teatro.** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. **Ler o teatro contemporâneo.** São Paulo: Martins Fontes, 1998.

SALIH, Sara. **Judith Butler e a teoria queer.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2012.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. **A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno.** Tese (Doutorado em Teoria da Literatura).

Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Pernambuco. Recife: 2007.

SZONDI, Peter. **Teoria do drama moderno (1880-1950)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

ⁱ Professor Associado I do Departamento de Artes da UFPE, onde faz parte do colegiado do curso de Teatro. Atua também como professor do Programa de Pós-graduação em Direitos Humanos da mesma instituição.