



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

A POÉTICA TRANSGÊNERA DE NEWTON MORENO

Nayara Macedo Barbosa de Brito

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, nay_brito13@hotmail.com

Resumo: Apresentamos a dramaturgia homoerótica do autor pernambucano Newton Moreno esboçando uma análise que tenciona a temática homoerótica, problematizada principalmente nos textos produzidos entre 2000 e 2004, e a forma como esses textos se estruturam para abordá-la, elaborando estruturas dramáticas que, por um processo de desvio em relação ao modelo aristotélico-hegeliano de escrita dramática, constroem o que seria uma poética transgênera que problematiza as noções de gênero literário e as categorias de gênero e sexualidade. A discussão contida neste artigo é parte da dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS sob o título *Formas de ser um, de ser só. Modos de sentir da dramaturgia brasileira contemporânea*.

Palavras-chave: dramaturgia contemporânea, dramaturgia brasileira, transgênero, homoerotismo, Newton Moreno.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Se na dramaturgia escrita hoje no Brasil nós temos um autor que problematiza poeticamente – no sentido da poética enquanto construção e do poético como lírico – as questões relacionadas a gênero e a sexualidade, este é, certamente, Newton Moreno. Até *Agreste (Malva-Rosa)* (2004)¹, sua peça de maior repercussão até agora, o autor desenvolve uma pesquisa em torno do universo e da cultura homoeróticos tanto no âmbito artístico, pensando a poética do drama, principalmente, e também da cena, quanto no âmbito da Academia: seu projeto de mestrado, desenvolvido por volta de 2004 na Universidade de São Paulo, abordou o que seria a cena gay do teatro brasileiro, ou seja, os textos e espetáculos produzidos a partir dessa temática, ou que a tangenciaram de alguma forma, e sua contribuição para a nosso teatro.

O interesse por este universo e sua representação no teatro foi tomando corpo a partir do ingresso do autor no curso de Artes Cênicas da Unicamp, ainda na década de 1990, depois do qual, na companhia de alguns colegas de curso, deu vida a projetos como o *Devassos na Dramaturgia*, na tentativa de incentivar autores de teatro a criarem peças que discutissem questões relacionadas a gênero e sexualidade, que poderiam ser pensadas a partir da realização de ciclos de leituras dessas peças. Nas três edições do projeto, que ocorreram em 2002, no Festival de Teatro de Curitiba, e depois em 2003 e 2004 em São Paulo, dentro da programação da Parada do Orgulho LGBT, participaram, com obras inéditas, autores de renome da dramaturgia brasileira contemporânea, tais como Fernando Bonassi, Antônio Rogério Toscano, Alberto Guzik, Mário Vianna, além do próprio Newton Moreno e, entre outros, João Silvério Trevisan, autor do livro *Devassos no paraíso*, que inspirou o projeto em questão, um estudo histórico e antropológico acerca da homossexualidade no Brasil do século XVI ao XX.

Além de discutir sobre a realidade social do universo ali representado, os organizadores tinham também uma preocupação com as consequências, como disse Toscano (2004, p. 110, nota 3), “éticas e poéticas de se construir cenas com foco temático tão

¹ O trabalho de Moreno pode ser dividido, basicamente, em dois eixos temáticos: um girando em torno do universo e da cultura homoeróticos, a partir do quê problematiza as questões relacionadas a gênero e sexualidade, como trazemos aqui; e outro que se debruça sobre a cultura nordestina, berço do autor, de origem pernambucana. Os textos que produz até mais ou menos 2004, alguns dos quais comentaremos a seguir, são voltados àquele primeiro universo/eixo temático. *Agreste (Malva-Rosa)*, escrita naquele ano, marca a transição para uma nova fase de sua dramaturgia, que se debruça, então, sobre a cultura nordestina; podemos encontrar, nesta peça em específico, a junção desses dois universos/eixos temáticos.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

específico”: o risco de uma tal produção ser estigmatizada como “teatro gay”, reduzido ao seu plano temático e como que restrito a um público específico era uma possibilidade de que os organizadores tinham consciência e da qual tentaram fugir. O que possivelmente conseguiram graças ao esforço que empreenderam no sentido do tratamento estético/artístico dado à temática em cada um dos textos então produzidos, e nas leituras realizadas. Como, nas artes, forma e conteúdo são duas instâncias intimamente ligadas, esse recorte temático poderia ser capaz de promover o desenvolvimento de formas ou de poéticas muito particulares e relacionadas a este universo.

Foi nesse sentido que Moreno elaborou formas e abordagens diferenciadas sobre a cultura homoerótica para cada nova peça que escreveu desde a sua primeira, *Deus sabia de tudo e não fez nada*, estreada em 2001 pela Companhia Os Fofos Encenam (SP), da qual é um dos diretores artísticos, até a referida *Agreste (Malva-Rosa)*. E é pensando sobre essas formas diferenciadas, sempre relacionadas dialeticamente ao seu conteúdo, que nos propomos, aqui, a apresentar e discutir a dramaturgia homoerótica deste autor. Para tanto, devemos recorrer, no intuito de promover uma melhor compreensão das formas que Moreno cria a partir desse universo, aos estudos do drama ou, mais especificamente, das poéticas do drama moderno e contemporâneo, que tem no pesquisador francês Jean-Pierre Sarrazac o seu principal organizador. Ao leitor menos iniciado nesses estudos é que nos dirigimos a seguir; vamos contextualizá-lo brevemente sobre o desenvolvimento da forma dramática desde aquela de feitura aristotélico-hegeliana até as estruturas dramáticas inusitadas que são construídas hoje, a fim de facilitar a discussão que aqui será promovida.

Quando falamos em “teatro dramático” ou numa “dramaturgia tradicional”, estamos nos referindo a uma tradição de escrita para teatro que, no ocidente, encontrou, como nenhuma outra, generoso espaço de atuação. O que caracteriza esse teatro ou essa dramaturgia é, principalmente, a forma dialogada como eles se estruturam: os assim chamados “diálogos intersubjetivos” funcionam, ali, como o principal meio através do qual toda a ação é representada. Basta pensarmos em nossa teledramaturgia, na forma como as histórias nos são contadas nas telenovelas: salvo raras exceções, temos, nestes casos, a predominância do



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

diálogo entre as personagens, através dos quais tomamos conhecimento de cada detalhe da estória, da personalidade de cada uma delas, de seus defeitos e virtudes, assim como do enredo de um modo geral. No caso do teatro que se insere nesta tradição, apesar da ocorrência de outros elementos no interior do tecido dramático, como o prólogo e o epílogo, o coro, o monólogo, etc., que se fizeram presente ao longo da história de nosso teatro ocidental, a partir do Renascimento percebemos uma redução ao diálogo como meio exclusivo da forma dramática, de modo que os textos para teatro produzidos desde aquele período até cerca de meados do século XIX se configuraram, em sua grande maioria, segundo esse modelo.

Do final do século XIX pra cá, contudo, observamos um gradual retorno de outros elementos à estrutura dramática e a construção de formas que promovem desvios em relação ao modelo tradicional, formas que carregam em si, inclusive, traços de outros gêneros literários e das outras duas grandes formas literárias: a épica e a lírica. Talvez o mais interessante de nossa produção contemporânea seja o fato de que, ao promover o encontro e a mistura, noutras palavras, o hibridismo de tantos gêneros, formatos e elementos, cada peça nova, cada novo texto para teatro se constrói de uma maneira única, cada um encontra estratégias e arquiteturas formais tão particulares e tão intimamente relacionadas à temática ou ao universo que se está abordando que falar em “modelo” ou em “novo gênero literário” é precipitado, quando não inútil. Citando Bruno Tackels, Sarrazac (2011, p. 24) afirma que no teatro contemporâneo, “en un texto de verdad escrito para las voces y los cuerpos no hay ningún género que se mantenga [...], no hay sino formas imbricadas. [...] Choques, colisiones entre formas heterogéneas”.

É nessa perspectiva que a dramaturgia de Moreno se coloca. A cada novo texto, desde *Deus sabia de tudo e não fez nada* (2001) até *Agreste (Malva-Rosa)* (2004), o autor elabora formas que promovem desvios em relação à tradição dramática ou, mais precisamente, em relação àquele modelo empreendido a partir do Renascimento – que, pensado historicamente a partir do contexto sociocultural em que surge, é posteriormente batizado pelo teórico húngaro Peter Szondi (2004) como “drama burguês” –, pela incorporação de elementos de outros gêneros literários que, hibridados pelas mãos do autor, dão origem a formas, por assim dizer,



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

transgêneras, como são transgêneras as personagens do universo representado em sua dramaturgia. O trocadilho é de Antônio Rogério Toscano (aquele mesmo colega com quem Moreno organizou o projeto *Devassos na Dramaturgia* que comentamos anteriormente); o consideramos extremamente sagaz para se pensar a relação entre forma e conteúdo que a dramaturgia de Newton Moreno assume. Nesse sentido, *Agreste (Malva-Rosa)* nos dá o que pensar.

Nesta peça, temos representada uma personagem que, assim como a dramaturgia de seu autor, escapa a todas as definições, confundindo os demais personagens presentes na estória e, até, o próprio leitor/espectador. Situadas num contexto de profunda ignorância e intolerância quanto às, por assim dizer, variantes que as definições de gênero e sexualidade podem assumir, o agreste brasileiro, duas personagens femininas vivem uma relação homossexual sem o saber. São casadas, perante os vizinhos, como marido e mulher. Contudo, a morte de uma delas revela o desconhecido: aquele que era marido tem, na verdade, o sexo feminino, e, ao descobrir, a viúva absolutamente não compreende o que aquilo queria dizer – para ela era apenas Etevaldo, agora morto, morte essa que não entende, como não entende o que é homem: naquele momento “só entendia a perda” (Moreno, 2008, p. 29). É só depois de morto/a que, num gesto último, a viúva descobre o que é “mulher”, ao ver-se e ao ver Etevaldo nus.

A figura de Etevaldo é provocante. Ela desestabiliza o leitor, o espectador e a vizinhança, deslocando o foco da narrativa para questões que ficam sem resposta. De que forma é possível entender essa personagem? Ao longo de toda a narração (a estória é contada por um narrador, “Velho(a) contador(a) de estórias. Daqueles que reúnem um grupo ao redor da fogueira ou embaixo de uma árvore com uma viola [...]” (Moreno, 2008, p. 18), a que acrescentam-se excertos dramáticos num segundo momento), ele é descrito em termos masculinos, sua figura nos é apresentada como sendo deste gênero. No momento em que nos é revelado o seu sexo biológico, nos perguntamos: teria ele consciência de sua identidade de gênero (já que a própria viúva ignorava o que era homem e o que era mulher)? Teria ele assumido tal identidade em algum momento? Fora criado desde cedo como menino?, como às



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

vezes acontece nas famílias que não têm filhos homens. Teria, de fato, enganado a viúva, como acusam os vizinhos depois? São lacunas que ficam abertas à imaginação do leitor/espectador.

Assim como não nos é possível definir a “forma” deste personagem, quer dizer, indicar com clareza o que nele diz respeito ao gênero e à sexualidade, também a forma que esse texto assume não pode ser reduzida a uma definição estática. Num primeiro momento temos, como mencionado, um narrador que conta a estória desses dois amantes – numa narrativa, aliás, prenhe de lirismo, como também é característico da dramaturgia deste autor. Mas a ele vêm se juntar, em seguida, as personagens de sua própria narração, que o ajudam a contar essa estória. Ele dá voz a essas figuras, permitindo que elas atuem, sempre sob sua batuta, no que seria o plano dramático da peça, o tempo inteiro entrecortado pelo plano narrativo, quer dizer, pelas falas desse contador de estórias. Assim:

CONTADOR(A)

[...]

Um cortejo entornou na cama o corpo.
Cabisbaixos, retiraram-se. O silêncio. Um silêncio
que esfriava o sangue e que parecia nunca
mais ir embora.

VE1²

Quer vesti-lo, fia?

VE2

Ou quer que nós ajude?

VIÚVA

Não. Pode trocá.

CONTADOR(A)

Um minuto depois, deixou escapar...

VIÚVA

Nunca que vi Etevaldo nu.

CONTADOR(A)

Revelou. Como se nem ela mesma quisesse ouvir
aquela confissão.

VIÚVA

Fechava os olhos quando ele me machucava.

CONTADOR(A)

À noite. No breu. Através do lençol. Desconhecia aquele corpo,
mas amava-o. Confessou, roxa de vergonha.

E era a primeira vez que ela falava com alguém
mais que duas sentenças.

(MORENO, 2008, p. 25)

² As VE1 e VE2 são as vizinhas/velhas que chegam para ajudar a viúva a preparar o corpo de Etevaldo para o velório.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Em *Dentro* (2002), texto que, juntamente com *A cicatriz é a flor* (2002) constitui o díptico do projeto dramatúrgico que o autor chamou de *Body Art*, a relação forma-conteúdo se dá, como é de se esperar, de modo distinto do que ocorre em *Agreste (Malva-Rosa)*. Nele não encontramos uma figura como Etevaldo, mas certamente vemos representada uma realidade desviada ou, por que não dizer?, *transviada* em relação ao modo de vida aceito e, mais que isso, imposto pela ética moral burguesa; por consequência, fazendo jus à dialética forma-conteúdo, no plano formal observamos um desvio em relação à forma dramática ou, mais especificamente, ao drama burguês que comentamos acima.

O homoerotismo se deixar ver, agora, pela relação entre dois personagens masculinos, o Homem e o Rapaz, presentificados em cena, e também do Homem e Binho, cuja estória nos é narrada pelo primeiro, enquanto, no palco, o ator que faz o Homem representa uma transa com o Rapaz. O que caracteriza, entre outras coisas, as personagens do Homem e de Binho é o fato de que eles conseguem transitar entre um comportamento, digamos, “padrão”, que convém àquela ética burguesa e outro que promove um desvio em relação a ela.

A estória que o Homem nos conta é a estória erótico-amorosa que ele viveu com Binho muitos anos antes, quando este ainda era um garoto, vizinho seu, que se prostituía com ele e com outros meninos do bairro. Com ele conheceu os primeiros prazeres de uma prática sexual conhecida como *fist-fucking* (a qual os atores que fazem o Homem e o Rapaz representam em cena, durante a narração). Mas, à parte o “serviço” oferecia para os garotos/rapazes de seu bairro, Binho mantinha uma vida considerada normal dentro dos padrões de moral da sociedade burguesa. Segundo a narração do Homem, por exemplo, com o dinheiro que conseguia com os rapazes costumava comprar presentes para “as muitas namoradinhas que tinha”.

O Homem, por sua vez, apesar da relação com Binho e, posteriormente, com outros rapazes, a quem paga no intuito de retomar os momentos de prazer que tinha com Binho, depois que o perde de vista, conserva, como atenta Siqueira (2007), uma posição fálico-ativa em relação ao outro, correspondente, ainda segunda à moral burguesa, à sua condição de



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

“homem”. É preciso esclarecer aqui que o *fist-fucking* é uma prática que consiste na penetração da mão ou do punho, podendo chegar até o antebraço, no ânus ou na vagina, sendo, portanto, praticado tanto por homens quanto por mulheres. A partir da narração do Homem, entendemos que é sempre ele quem, nas relações, assume a posição daquele que penetra. Ora, simbolicamente, a mão representa ideias de atividade, poder e dominação, valores em geral atribuídos à imagem de homem que o mundo ocidental construiu: o homem como um

sujeito ativo, capaz de exercer, pelo poder (que lhe foi concedido), domínio e supremacia sobre os mais fracos. [...] Em *Dentro*, o personagem Homem [...] desempenha uma ação revestida de um *gestus* masculino. Na cena, o gesto do Homem com relação ao Rapaz consiste numa tomada de atitude. É ele quem paga pelo sexo. (SIQUEIRA, 2007, p. 252)

Essa dinâmica dos personagens, que ao mesmo tempo em que conservam, cada um à sua maneira, o seu lugar ou o seu papel social dentro das convenções que a moral burguesa estabeleceu para o gênero masculino, transitam por outro universo, em que comportamentos desviados em relação àquela moral são a prática corrente; essa dinâmica encontra formalização no modo como Moreno organizou dramaturgicamente as falas do Homem e do Rapaz. Apesar de semelhança sua estrutura com a de um diálogo dramático, numa leitura atenta percebe-se logo que, de fato, não está acontecendo troca no sentido intersubjetivo do termo: eles não estão falando um com outro, mas monologando, cada um a partir de sua própria perspectiva. Enquanto que o Homem narra a estória que viveu com Binho e a sua busca por reencontrá-lo, o Rapaz fala do ponto de vista do amante, ou seja, de todos os rapazes a quem o Homem pagou, incluindo o próprio Binho, discorrendo sobre as minúcias do prazer a partir de sua experiência:

HOMEM – [...] Na verdade, eu pagava. Pagava por uma rápida sensação de suas entranhas mornas e tépidas. [...] Binho foi meu único amor. Eu nunca havia tocado outro homem. [...] Enquanto procurava Binho, achei verdadeiras cartolas de mágico, operando milagres de elasticidade. [...]

Luz no Rapaz que transa com o Homem. Só seu rosto, voltado para o público, está iluminado.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

RAPAZ – Pode começar por onde quiser: todo o meu corpo é orifício. Várias portas. Cada poro deve ser penetrado pelo suor do outro com a mesma sensação de um membro, de uma língua, de dedos, mãos. Cada poro existe para me dar prazer. Sabe quantas pessoas existem no mundo? Eu e os meus amantes. Os que já estiveram em mim e as minhas promessas. Moro na cama de cada um deles. Moro no corpo de cada um deles. Moro no músculo de cada um deles e hospedo todos entre minhas pernas. (MORENO, 2008, p. 51-2 e 54)

Essa estrutura, como arranjada por Moreno, corresponde precisamente à posição dialética dos sujeitos que, ali representados, ficam, como diz Linda Hutcheon a respeito de um tipo de escritura característica do pós-modernismo, “na fronteira ou na margem”, “dentro e, apesar disso, fora” (1991, p. 96). Além das falas não construírem um diálogo, nós, enquanto espectadores, também nunca conseguimos ver os dois personagens juntos, apesar de eles estarem praticando o referido *fist-fucking* em cena, pois, de acordo com as rubricas, a iluminação alterna-se o tempo inteiro entre o Homem e o Rapaz, a cada vez que um ou outro fala, nunca focalizando-os juntos (ver Moreno, 2008, p. 50).

Só com estes breves comentários de duas das peças escritas por Moreno a partir dessa temática, já nos saltam aos olhos o resultado das implicações poéticas que preocupavam o autor quando de suas primeiras investidas no tratamento dramático sobre a cultura gay/homoerótica. O trocadilho que Toscano (2004, p. 105) usa é perfeito para pensarmos nessa relação: uma dramaturgia *transgênera*, como é transgênera a figura de Etevaldo, por exemplo, em *Agreste (Malva-Rosa)*. Hibridismo ou transformação de gêneros literários e sexuais. A problematização de seu caráter *trans*. *Trans* como um atravessamento; *trans* como um ir além (é o que sua origem latina lhe indica) – “até onde ir?”, pergunta-se o Homem. No plano do conteúdo, os homens de *Dentro*, ainda que não se travistam como Etevaldo, *atravessam* sua condição masculina e o comportamento esperado para esse gênero. No plano da forma, supera-se a noção de gênero, e o épico, o lírico e o dramático *atravessam-se* mutuamente para construir, ao final, uma forma única, desviada, *transviada*.



XI COLÓQUIO NACIONAL REPRESENTAÇÕES DE GÊNERO E SEXUALIDADES

Por isso a dramaturgia de Newton Moreno freqüenta os cantos não-mapeados das formas e categorias teatrais, aqueles espaços sagrados em que se escondem dramaturgias *body art*, como são *A cicatriz é a flor* (2002) ou *Dentro* (2002). Por isso seu texto deseja, com libido neotropicalista e múltipla, deslocar-se para aquela zona transitiva, em que moram as perpétuas transformações dos seres não-terminados, onde brincam as criaturas inadequadas e feitas de devir: o paraíso original da arte. (TOSCANO, 2004, p. 109)

REFERÊNCIAS

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991.

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

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Juegos de sueño y otros rodeos: alternativas a la fábula*. México D.F.: Conaculta, 2011.

SIQUEIRA, Elton Bruno Soares de. *A crise da masculinidade nas dramaturgias de Nelson Rodrigues, Plínio Marcos e Newton Moreno*. Tese. UFPE. Recife, 2006.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama burguês*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004, p. 9-15.

TOSCANO, Antônio Rogério. *Agreste: uma dramaturgia desejante*. Revista Sala Preta, v. 4, n. 1, 2004, p. 105-113.