

## Os desvios da masculinidade em ‘Shopping & Fucking’

*The deviations of masculinity at ‘shopping & Fucking’*

Djalma Thürler\*

Universidade Federal da Bahia  
djalmathurler@uol.com.br

DOI: 10.5281/zenodo.5544286

**Recibido:** 30/07/2021    **Aceptado:** 12/09/2021

**Resumen:** Centrando-se na peça “Shopping & Fucking”, uma das distintas peças de teatro representante da geração *in-yer-face* do teatro moderno, do dramaturgo britânico Mark Ravenhill, este estudo examina, de forma interdisciplinar, como a masculinidade épica, enquanto crença sobre os inabaláveis valores cisheteropatriarcais são confrontados.

**Abstract:** Focusing on the play “Shopping & Fucking”, one of the distinctive plays representing the *in-yer-face* generation of modern theater, by british playwright Mark Ravenhill, this study examines, in an interdisciplinary way, how epic masculinity as a belief about unshakable cisheteropatriarchal values are confronted.

**Palabras clave:** Masculinidade, Shopping & Fucking, Mark Ravenhill, Teatro Contemporâneo.

**Keywords:** Masculinity, Shopping & Fucking, Mark Ravenhill, Contemporary Theater.

\* Brasileiro, membro do GT Arte y Política da CLACSO e especialista em gestão e políticas culturais pela Universidade de Girona (ESP). Investigador do NuCuS (Núcleo de Pesquisa e Extensão em Cultura e Sexualidade, da UFBA) e Investigador Colaborador do ILCML- Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Universidade do Porto (Portugal). É diretor artístico e dramaturgo da ATeliê voadOR Teatro (<http://www.atelievoadorteatro.com.br/>). É Professor permanente do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade e Professor Associado III do IHAC/UFBA <http://orcid.org/0000-0002-9161-0300>

Trabalho desenvolvido no âmbito da pesquisa “Sexualidade e políticas de subjetivação no campo das artes” (NuCuS/UFBA/CAPES)

Desde a publicação do livro, “In-Yer-Face Theatre: British Drama Today”, em 2001, que a frase *in-ye-face theatre* tem sido atribuída a Aleks Sierz, mas o autor nega:

“This is untrue. Not me guv’. Although I certainly was the first to describe, celebrate, and theorize this kind of new writing, which emerged decisively in the mid-1990s, I certainly did not invent the phrase: indeed, I have made the point (more than once) that my choice of the label “in-ye-face theatre” — as opposed to “new brutalism” (...) — to describe this style of avant-garde new writing was precisely dictated by the fact that other people were already using the phrase<sup>1</sup> (Sierz, 2017, sp).

Segundo Sierz (2017) a frase *in-ye-face theatre* deriva da expressão geral *in-ye-face*, frequentemente utilizada como adjetivo ou exclamação na cultura popular nos anos 90, por vezes na forma mais gentil *in-your-face*. Vários dicionários têm agora uma entrada para esta expressão. No New Oxford English Dictionary, a frase é definida como algo gritantemente agressivo ou provocador, impossível de ignorar ou evitar. O Collins English Dictionary acrescenta o adjetivo “confrontacional” (*Apud* Sierz, 2017, sp). Ainda segundo Sierz, *in-your-face* teve origem no jornalismo desportivo americano em meados da década de 1970 como uma exclamação de zombaria ou desprezo e, gradualmente, infiltrou-se em gírias mais correntes durante os finais dos anos 1980 e 1990, classificando algo como agressivo, provocante, arrojado e, mais próximo do que aqui se quer entender, sugere um teatro que atravessa as fronteiras entre palco e plateia, força o espectador a ver as experiências perturbadoras por que passam as personagens impossíveis de ignorar ou evitar, tendo o seu espaço pessoal invadido por cenas gritantemente agressivas e violentas, com linguagem imunda, abjeta e sexualidade explícita, cujo objetivo central é o de perturbar, despertar e deixar o público com um sentimento de asfixia

<sup>1</sup> ‘Isto é falso. Não sou eu, chefe’. Embora tenha sido certamente o primeiro a descrever, celebrar e teorizar este tipo de nova escrita, que surgiu decisivamente em meados dos anos 90, não inventei certamente a frase: de fato, fiz questão (mais de uma vez) de que a minha escolha do rótulo *in-ye-face theatre* — em oposição ao “novo brutalismo” (...) — para descrever este estilo de nova escrita de vanguarda fosse ditada precisamente pelo fato de outras pessoas já estarem a usar a frase” (Tradução nossa).

## Para Ilari (2016), só um teatro

extremamente violento e radical em sua crueza temática e cênica, conseguiria (num momento em que nada mais pareceria ser capaz de o fazer) chocar profundamente as plateias e boa parte da crítica londrina, que inicialmente viu em suas encenações sombrias e extremamente desalentadas um mero “festival repugnante de nojeiras” a ser execrado, tornando-o alvo de inflamadas críticas e uma enorme controvérsia. (Ilari, 2016, p. 1266-1267).

Essas características de uma cena específica da década de 1990, em Londres<sup>2</sup>, sugere que a maioria das peças *in-yer-face theatre* quer que o público sinta as emoções extremas que estão a ser encenadas no palco, não apenas pelo extremismo de suas imagens e linguagem formais, mas sobretudo pelos temas mencionados em cena que a maior parte não se atreveria a levantar, bem como pelas situações dramáticas em que as personagens se colocam, evidenciando características centrais desse teatro que explora uma grande variedade de questões-chave, como o impacto do capitalismo e da globalização, questões de nação, de raça, gênero e sexualidade, sempre com grande capacidade e intenção de chocar, de perturbar os limites da moralidade e da normalidade, seja pela sua franqueza emocional, seja pela “violência e repugnância extremas” (Ilari, 2016, p. 1267).

Quando o crítico de teatro Paul Taylor começou a utilizar a expressão *in-yer-face theatre* fazia referências ao espetáculo “Ghost from a Perfect Place”, de Philip Ridley, originalmente montado no Teatro Hampstead, em 1994, que chocou as plateias com a sua violência intrínseca, cuja história principal representava a vingança feminina sobre o machismo<sup>3</sup>, mas um ano antes, em 1993, Anthony Nielson já desafiava o mundo cisnormativo, muitas vezes brutal e fisicamente violento, com “Penetrator”, que colocava em cena dois dos grandes temas dos anos 90, a crise da masculinidade e a sensibilidade pós-moderna, que caracterizam muita da nova escrita contemporânea.

<sup>2</sup> “Na década de 1990, peças como *Snatch*, de Peter Rose, *Blasted*, de Sarah Kane, *Penetrator*, de Anthony Nielson, e *Shopping and Fucking*, de Mark Ravenhill, trariam aos palcos londrinos uma nova sensibilidade e um estilo de teatro que se tornaria dominante no período: o In-Yer-Face” (Ilari, 2016, p. 1267)

<sup>3</sup> Mais sobre a peça pode ser lido em <https://www.sierz.co.uk/reviews/ghost-perfect-place-arcola-theatre/>. Acesso em 23 de jul. 2021.

Em 1995, com “Blasted”, de Sarah Kane e “Trainspotting”, de Irvine Welsh, peças que, d’alguma forma refletiam a violenta fragmentação do seu tempo, trouxeram atores a poucos centímetros do público e tal realismo *na cara* “ou, mais livremente, ‘no seu nariz’ ou ainda, mais agressivamente ‘nas suas fuças’” (Ilari, 2016, p. 1267) foi inevitavelmente blasfemo, não à toa, a crítica concluiu que “you may not like these *in-your-face* productions; but they are quite impossible to ignore”<sup>4</sup> (Sierz, 2017, sp).

Finalmente, em 1996 o crítico e editor da Theatre Record, Ian Herbert, deu à expressão *in-your-face theatre* uma enorme repercussão, optando pela formulação mais direta *in-yer-face*. Em linhas gerais, Herbert falava de novos dramaturgos empenhados em retratar o lado sombrio do mundo e do indivíduo em

cenas vívidas de estupros, castrações, sodomia, pornografia, uso de drogas, assassinatos, relações homossexuais, misoginia, violência física, moral e psicológica, entre outros, esse novo teatro trouxe aos palcos tanto a abordagem explícita da violência e de temas tabu quanto a vivência, por parte das plateias, de uma série de sensações francamente expostas, quase que literalmente “esfregadas” em seus rostos (Ilari, 2016, p. 1267).

Ainda em 1996, “O Amor de Phaedra”, de Sarah Kane, dava consistência à estética *in-yer-face* até que a estreia de “Shopping & Fucking”, tema principal desse artigo, no Royal Court em outubro de 1996, daria à expressão caráter definitivo, se tornando, gradualmente, o estilo dominante da nova dramaturgia da década de 1990 – escrita por dramaturgos e dramaturgas que nasceram sobretudo nos anos 70 e que foram também muito afetados pelo contexto político da Grã-Bretanha após os anos 60 –, tão provocadora quanto confrontacional, cujas reminiscências podem ser encontradas nas teorias de Alfred Jarry e Antonin Artaud, no início do século XX.

Mark Ravenhill, um dos dramaturgos mais provocativos dessa geração, em seu profundo ceticismo sobre humanidade, vê em “Shopping & Fucking” um exercício de suas respostas à política contemporânea, a uma década que foi crucial, não apenas para sua própria narrativa pessoal, mas para muitos textos teatrais

<sup>4</sup> “Pode não gostar destas produções *in-your-face*; mas são absolutamente impossíveis de ignorar” (Tradução nossa).

britânicos notáveis dos anos 90 que, parecem, se debruçam sobre a exploração da relação humana com a perda, cuja representação do humano evita questões metafísicas e insiste, em vez disso, no aqui e agora. O assassinato de James Bulger em 1993, conforme procuraremos demonstrar ao longo do artigo, que resumia todos os piores aspectos de uma sociedade que os *thatcherites* afirmavam não existir mais, suscitou respostas criativas imediatas às questões que o caso levantou. Nesse sentido, “Shopping & Fucking” é, ela em si, a própria forma de responder ao seu tempo, haja vista que uma primeira leitura da peça acontece rapidamente, em 1995, no Finborough Theatre, em Londres.

Segundo Sierz argumentou em várias ocasiões (Sierz A. , 2017), o ano de 1999 – ano em que Kane cometeu suicídio – poderia ser usado como uma data conveniente para o decreto do fim da primeira fase da estética *in-yer-face* do teatro experimental dos anos 90 em Londres. Para Mimi Kramer “Shopping & Fucking” seria ainda um “the subgenre of so-called smack-and-sodomy plays, in which drug use is rampant and sex is graphic, brutish and usually anal”<sup>5</sup> (Kramer, 1997, p. 71-72 *apud* De Buck, 2009, p. 9).

## 1. Comprando e fodendo a masculinidade

“Confrontador, desagradável, não passível de ser ignorado, altamente provocador, esse teatro extremamente agressivo, doloroso e perturbador [que] obriga o espectador a literalmente encarar assuntos pesadíssimos e situações extremas e invasivas” (Ilari, 2016, p. 1268), teve nas figuras de Mark Ravenhill, Sarah Kane e Anthony Neilson, os mais importantes dramaturgos da estética *in-yer-face theatre* nos anos 90<sup>6</sup>. Ravenhill (1966), “undeniably linked to the 1990s Cool Britannia youth aesthetic that helped galvanise the careers of fellow contemporary playwrights Sarah Kane, Jez Butterworth and Judy Upton – writers refashioning realism for the

<sup>5</sup> “subgênero das chamadas peças de *smack-and-sodomy*, nas quais o uso de drogas é desenfreado e o sexo é gráfico, brutal e normalmente anal” (Tradução nossa).

<sup>6</sup> Para Ken Urban, Kane e Ravenhill fazem parte do que ele chama *Cruel Britannia* em oposição ao que seriam os autores *Cool Britannia*. Mais sobre essa discussão pode ser lida em seu artigo “Cruel Britannia” (2008).

end of a millenia<sup>7</sup>” (Svich, 2003, p. 81) ele próprio abertamente homossexual, através do teatro enquanto importante campo de discussão social, prestou frequentemente atenção às questões de gênero, em particular colaborando na

compreensão da categoria gênero como um construto científico-cultural usado para explicar como as sociedades ocidentais – suas normas, instituições e práticas – foram performadas a partir de atribuições rígidas, a mulheres e homens, de características binárias antitéticas quase imutáveis (ou pelo menos assim percebidas), expectativas e definições do que significa ser homem e mulher dentro de uma ordem cisgênera, em um contexto específico cujo desenvolvimento seria necessário para a boa organização e governo da sociedade (Thürler; Medrado, 2020, p. 3).

Nesse sentido, “Shopping & Fucking”, peça de teatro em um ato e 14 cenas episódicas, escrita pouco antes da virada do milênio, ao abordar a masculinidade dentro de uma sociedade distópica, se torna uma valiosa experimentação de como as subjetividades masculinas são produzidas através de performances de abjeção. Ao se concentrar, quase que exclusivamente nas personagens masculinas, Ravenhill revela a contingências próprias da masculinidade e Mark, Robbie e Gary, especialmente, são os personagens encarregados de enfrentar, foder a ideia hegemônica, única de masculinidade. Desse modo, passaremos a entender de que modo “Shopping & Fucking” representa uma distopia da masculinidade épica (Halberstam, 2012, sp).

Ravenhill, em “Shopping & Fucking”, retrata uma geração, um grupo de personagens masculinos<sup>8</sup> com comportamento autodestrutivo, desligado de qualquer forma de responsabilidade social, uma geração extremamente individual e consumista, que representa a desistência e a desconexão com/dos ideais socialistas, reflexos de como o capitalismo e a ascensão do consumismo desumanizam os seres humanos. Assim, Mark, Gary e Brian, representantes da geração E (E de Ecstasy), partilham um destino comum num mundo distópico

<sup>7</sup> “inegavelmente ligado à estética juvenil Cool Britannia dos anos 90, que ajudou a galvanizar as carreiras das colegas dramaturgas contemporâneas Sarah Kane, Jez Butterworth e Judy Upton – escritoras que remodelaram o realismo para o final de um milênio” (Tradução nossa).

<sup>8</sup> A peça é sobre Lulu, Robbie, Mark, Gary e Brian, mas aqui nos debruçaremos sobre os três últimos.

em que tudo é vendável/comprável e os sentimentos humanos estão, há muito, perdidos, lidos como sinais de fraqueza, o que dá à peça o seu título, um mundo reduzido a compras e fodas, o que funciona como um prefácio do futuro da sua própria geração e das gerações seguintes: um futuro próximo em que cada sistema de crença e qualquer possibilidade de ligação humana é inviável.

Utopia e distopia são retratadas não como opostos, mas como extremos. A palavra utopia significa nenhum lugar, portanto, distopia, que tem a sua origem em duas palavras gregas – *dis* e *topos* –, vem a significar a possibilidade da existência de um lugar ruim, anormal, defeituoso ou desfavorável, ou seja, pode ser considerada como um sistema demasiado ruim para ser praticável (Claeys, 2017, p. 4). As distopias, ou as “utopias fracassadas” (CLAEYS, 2017, p.5), não são lugares reais; são um aviso: geralmente sobre algo ruim que o governo está a fazer, não à toa, após a eleição de Donald Trump, em 2016, dois clássicos distópicos, “1984”, de George Orwell e “The Handmaid's Tale”, de Margaret Atwood dispararam na lista de *best-sellers* do New York Times. Isto não deve ser surpresa: a ficção distópica tem muito a dizer sobre os perigos de um governo terrível na vida real.

As narrativas distópicas ajudam a explicar como funciona a política do mundo real, elas desenham uma sociedade inexistente, inviável, descrita com considerável detalhe e normalmente localizada no tempo e no espaço que o autor pretendia que o leitor contemporâneo visse como, consideravelmente pior, a sociedade em que esse leitor vivia (Claeys, 2017), e são sempre ocasionadas e relacionadas com a atmosfera histórica, política e cultural em que um escritor está a viver e a trabalhar.

Nesse sentido, o contexto histórico, o *zeitgeist*, o estado de espírito de crise cultural – as guerras, o terrorismo, a política e os crimes da humanidade<sup>9</sup> –, a sensação de que algo correu terrivelmente mal no mundo moderno, algo que não podemos assimilar

<sup>9</sup> Foram vários os marcos de violência à humanidade neste século, enquanto no Holocausto, o assassinato de milhões de judeus e outros grupos étnicos e homossexuais foram descritos como desumanos, os bombardeamentos de Hiroshima e Nagasaki, em 1945, representaram não só o esbatimento da linha de separação entre a vítima e o agressor, mas, também, representaram a aleatoriedade da morte e da sobrevivência. Implementam na mente das pessoas a possibilidade de que viver apenas mais um dia seria, apenas, accidental.

nem corrigir marcam profundamente a década de 90 e afetam os escritores deste período, período em que Mark Ravenhill escreve “Shopping & Fucking”.

A peça reflete bem a ideia da pós-modernidade defendida Jean-Francois Lyotard, a de que a cultura contemporânea, então fracassada, abre mão das “narrativas grandiosas”, únicas e universais que educaram as gerações anteriores, desestabilizando, fraturando e desequilibrando certas noções sobre a masculinidade e a corporeidade, por exemplos: uma atmosfera sombria e personagens, na sua maioria jovens assombradas por fantasmas de um passado traumático lutam com a vida e pela sua vida num mundo em que a qualquer momento do tempo a catástrofe pode atingi-las.

Robbie, revela o impacto, a queda das grandes narrativas causada pelo colapso social, suas identidades estilhaçadas pelo impacto de acontecimentos pessoais e/ou coletivos podem virar suas vidas de pernas para o ar revelando traumas, medos, ansiedades e o medo do futuro:

Eu acho que tudo que nós precisamos são estórias. Nós inventamos estórias para podermos continuar tocando. Eu acho que tempos atrás tinham grandes estórias. Estórias tão grandes que você podia passar a vida toda só acreditando nelas. A “Poderosa Força das Mãos de Deus e seu Destino”. “A Viagem do Esclarecimento”. “A Marcha do Socialismo”. Mas todas elas morreram ou foram consumidas, envelhecidas ou esquecidas pelo mundo, e então nós agora estamos inventando nossas próprias estórias. Pequenas estórias. Mas cada um de nós tem a sua. (Ravenhill, 1996, p. 37).

Mantenho, no entanto, que em vez de estarem ausentes da peça, as grandes narrativas permeiam “Shopping & Fucking”, porque elas são todas sabotadas através da crítica de Mark Ravenhill à pós-modernidade, que é capaz de abalar as certezas e a moralidade previamente determinadas de seus espectadores.

## 2. Masculinidade épica

Tenho usado a expressão masculinidade épica, desde Haberstam (2012), para fazer referências às formas generalizadas da performance social do masculino dentro de



uma estrutura patriarcal ou sistema<sup>10</sup>, relacionada a uma coleção de normas, crenças e comportamentos associados desde a mais tenra infância, quando a família ensina que a violência masculina se constitui um exercício de poder contra os mais fracos, um dos delírios da ultramasculinidade, tal como pensados por Javier Gómez Flores (2005), ou seja, “o exercício da masculinidade baseado no medo, na violência, na frieza emocional, na força, no dinheiro, no sexo e no poder” (Thürler, 2018, p. 21) deve ser encarado como uma pedagogia de gênero, “um sistema complexo de estruturas reguladoras que controlam a relação entre os corpos, os instrumentos, as máquinas, os usos e os usuários” (Preciado, 2014, p. 79).

Desse modo, podemos associar à masculinidade épica traços como os papéis tradicionais do gênero sustentados pelas heteronormatividade, como o sexismo e a misoginia, mas também competitividade, autossuficiência, glorificação da violência, características que são – sempre – prejudiciais à sociedade de modo geral. Sobre isso, o sociólogo Michael Kimmel argumenta que “that this hegemonic masculinity is best exemplified by a cosmopolitan, wealthy businessman with liberal tastes in consumption and sexuality, and conservative political ideas”<sup>11</sup> (Kimmel, 2010, p. 144).

Se em uma sociedade patriarcal, o domínio e a violência masculina são entendidos como um instrumento de manutenção ou reforço do privilégio masculino e, por outro lado, um instrumento para proteção e controle da própria família, dismantelar essa ordem patriarcal e, portanto, o privilégio masculino – estrutural e simbolicamente instituído –, pode causar um sentimento de desorientação por parte dos homens e é isso que, em boa medida, “Shopping & Fucking” faz, exige redefinições e renegações dos ideais tradicionais de masculinidade.

Ao criar seus personagens masculinos irresponsáveis, distantes da ideia tradicional de família em que o homem assume o controle, o comando, Ravenhill deserdar o homem de uma das principais patologias sociais do patriarcado, o delírio de importância, em que o simples fato de nascer biologicamente com pênis, o tornaria

<sup>10</sup> Segundo a pesquisadora Viviane Vergueiro, “cistema: uma corruptela de ‘sistema’, com a intenção de denunciar a existência de cissexismo e transfobia no sistema social e institucional dominante” (2014).

<sup>11</sup> “esta masculinidade hegemônica é melhor exemplificada por um homem de negócios cosmopolita, rico, com gostos liberais no consumo e na sexualidade, e ideias políticas conservadoras” (Tradução nossa).

mais “importante, lo que conlleva mandatos de género como la proveeduría, la protección y la defensa, que a su vez sitúa a las mujeres en un plano inferior, como reproductoras y criadoras”<sup>12</sup> (Flores, 2021, sp).

O principal efeito do processo inteligibilidade de gênero (Butler, 2003) é a composição, o delineamento desse papel, mas também o da sexualidade a partir de um processo intermitente e cuidadosamente vigiado pelos dispositivos sociais que tornam a masculinidade um modelo cultural e social. Para Butler, o gênero seria um desempenho performativo baseado em um conjunto de práticas obrigatórias impostas desde o nascimento e que se repetem vezes sem conta. O gênero não seria, pois, espontâneo, mas reinscrito através da constante recitação dos códigos socialmente investidos como naturais, um paradigma dominante que, à sua maneira, reproduzem-no e “el género dominante es abrumadoramente el que sostiene y usa los medios de violencia” (Connell, 1997, p. 44).

À medida em que “Shopping & Fucking” dissolve ou interrompe esse processo de composição, tal como fora pretendido por essa pedagogia de gênero, sequestra do papel masculino suas características fundantes, deixando o homem de ser o indivíduo controlador, forte, líder, dominante, bem sucedido, duro, ambicioso e possessivo e, sobretudo, o aproxima de duas das maiores fantasmagorias masculinas: a feminilidade e a passividade, por isso, a sua oposição, o seu contraste e rechaço – incluindo à homossexualidade – seriam o principal traço da masculinidade épica. Enquanto se espera que mulheres sejam carinhosas, partilhadoras, moderadas, flexíveis e comunicativas, os homens não devem demonstrar fraqueza, não devem articular seus medos e preocupações, porque comportamentos considerados femininos, como choro, timidez, medo, gestos de amor ou ternura etc. não são apropriados para um homem de verdade, mas esses “papeis e as práticas sexuais, que naturalmente se atribuem aos gêneros masculino e feminino, são um conjunto arbitrário de regulações inscritas nos corpos que asseguram a exploração material de um sexo sobre o outro” (Preciado, 2014, p. 26)

A divisão da sociedade por essa perspectiva, em dois sexos ou de forma binária, marcada por sinais e símbolos de gênero, funcionam como tecnologias e políticas de construção de subjetividades, “esse conjunto de instituições tanto linguísticas como médicas ou domésticas que produzem constantemente corpos-homem e

<sup>12</sup> “importante, o que implica mandatos de gênero como o provimento, proteção e defesa, o que por sua vez coloca as mulheres num plano inferior, como reprodutoras e criadoras” (Tradução nossa).

corpos-mulher” (Preciado, 2014, p. 28) e tem efeitos duradouros e poderosos, seja no nosso funcionamento psicológico como indivíduos e grupos, seja no imaginário coletivo. Não só nascemos em histórias contínuas sobre o nosso próprio sexo e o sexo oposto, histórias que restringem e geram possibilidades de ação e identidade, mas também formamos fortes imagens internas e externas de feminilidade e masculinidade. Enquanto nos identificamos com um, desenvolvemos um complexo inconsciente em torno do outro, capitalizando o outro subjetivo para o distinguir do outro interpessoal.

### 3. Outras “novas” formas de masculinidade

É minando as grandes expectativas sobre a forma idolatrada de masculinidade que Ravenhill faz de “Shopping & Fucking” uma ameaça contrassexual, nos termos de Preciado (2014), à ordem patriarcal e às relações de gênero tradicionais, sublinhando que a homossexualidade e a heterossexualidade são construções sociais e políticas, o que implica dizer que nenhuma delas é natural e pré-discursiva, antes, são criações humanas, são decisões políticas criadas para regular o sistema sexo-gênero reprodutivo com o objetivo principal de patologizar a homossexualidade e normalizar a heterossexualidade já que essa, “longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve se reinscrever através de operações constantes de repetições e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais” (Preciado, 2014, p. 26).

Ravenhill responde ao projeto de masculinidade épica através das práticas de liberdade de seus personagens porque, ao reconhecer o quanto a estrutura heterocisnormativa obriga homens e mulheres heterossexuais “a reduzir a superfície erótica aos órgãos sexuais reprodutivos e a privilegiar o pênis como o único centro mecânico de produção de impulso” (Preciado, 2014, p. 26), “Shopping & Fucking” tem como tarefa [...] reforçar o poder dos desvios e derivações com relação ao sistema heterocentrado” (Preciado, 2014, p. 27).

O que é relevante nessa proposta contrassexual em “Shopping & Fucking” é a ideia de que seus personagens são “corpos falantes” ou “pós-corpos ou wittigs” (Preciado, 2014, p. 43) e nesses corpos, “os códigos da masculinidade e da feminilidade se transformam em registros abertos” (Preciado, 2014, p. 35) à disposição desses mesmos corpos que atravessam as fronteiras de gênero e deixam

THÜRLER, Djalma

«Os desvios da masculinidade em 'Shopping & Fucking'».

HYBRIS. Revista de Filosofia, Vol. 12 N° Especial. Masculinidades: Campos críticos, procesos emancipatorios y reconfiguraciones de la hegemonía. ISSN 0718-8382, septiembre 2021, pp. 129-146

ecoar a frase símbolo da luta feminista do século XX, “o sexual é político”, paradigma de reflexão sobre a liberdade emergente, que parece particularmente relevante no século XXI.

Os corpos falantes de Mark, Gary e Brian são corpos de intencionalidade política, não apenas porque negam e rejeitam o discurso dominante de sexo-gênero, mas porque intervêm nos processos hegemônicos de nomeação da masculinidade e são úteis para a compreensão do “monstro”, do anormal, como pensou Foucault, de tudo o que escapa à classificação sexo-gênero, o que está fora da natureza ou da “invenção da natureza” (Segato, 2018).

Em “Shopping & Fucking”, o leitor/espectador encontra uma série de descrições de atos sexuais entre homens que não apenas questionam dogmas do contrato social heterocêntrico, mas também mostram um marcado desdém por muitos dos padrões dessas identidades tradicionalmente referidas como masculinas e femininas. Tomo como exemplo a Cena 4 do texto, na tradução de Laerte Mello. Nessa cena Gary, um jovem garoto de programa de 14 anos de idade conversa com Mark.

#### **Cena 4**

(Uma kitinete - GARY está sentado em uma cadeira de braços. MARK em pé).

GARY - E agora... O que vai ser?

MARK - Você tá dizendo...

GARY - Sexualmente.

MARK - Sexualmente...? Não sei... O normal.

GARY - Uma trepada simples?

GARY - Tá bom, vai. Se é só “lambê” ... Cinquenta.

MARK - Sexualmente...? Não sei... O normal.

MARK - Normal, sei lá. O importante para mim agora, para as minhas necessidades, é que isso não signifique nada, entende? Nenhum envolvimento. O que eu quero é que seja apenas uma transação. Um negócio. Porque eu acho que se eu pago não vai significar nada. (...) Eu acho que eu quero... Acho que o que eu quero mesmo é lamber seu cu.

GARY - Só isso?

MARK - É. Só isso.

GARY - Tá bem. Podemos começar.

MARK - Quanto você quer?

GARY - Cem.

MARK - Cem? Não, desculpa, não dá.

GARY - Tá bom, vai. Se é só "lambê" ... Cinquenta.

MARK - Olha, eu posso te dar vinte.

GARY - Vinte. "Qui" que "cê" tava achando que eu ia fazer por vinte?

MARK - É o que eu tenho. Tem que me sobrar dez para o táxi.

GARY - "Cê" tá tirando uma da minha cara, não tá?

MARK - Tá legal. Vou a pé. Trinta. Agora é tudo mesmo.

GARY - Eu devia dá um chute no teu rabo sabia? Eu não tinha que perder meu tempo com um fodido que nem você. Olha prá você.

Um drogado com trinta "pau" no bolso. Tenho que me valorizar. Eu não tenho que fazer nada por essa miséria se eu não "quisé". Eu tenho um cara, tá legal? Um cara rico. Ele tem uma puta casa. Vive chamando pr'eu morar com ele. Agora me diz: Por que é que eu tenho que deixa "cê" lambe meu cu por trinta "pau"?

MARK - Por que você não fica pensando no cara enquanto te lambo? Você podia abaixar aí e ficar pensando nele. Coisa rápida, vai? Trinta paus. É só minha língua circulando, prá cima, prá baixo e você pensando no cara, ein? Nada pessoal. Só um negócio, tá bom.

(GARY baixa as calças e depois a cueca. MARK começa lamber o cu de GARY.) (Ravenhill, 1996, p. 14-15).

Se "cerrar el ano es defeminizar el cuerpo" (Preciado, 2009, p.166) essa cena, em que Mark e Gary praticam o cunete<sup>13</sup>, significa romper uma importante norma da heterossexualidade compulsória: o cu como um lugar impenetrável, lugar de excreção e não-prazer, afinal,

el ano castrado se convirtió en un mero punto de expulsión de detritus: orificio en el que culmina el conducto digestivo y por el cual se expele el excremento. Puesto a disposición de los poderes públicos, el ano fue cosido, cerrado, sellado. Así nació el cuerpo privado. Y la ciudad moderna, con sus adoquines limpios y sus chimeneas contaminantes-anos de cemento por los que se desublima lo reprimido colectivamente. Así nacieron los hombres

<sup>13</sup> No Brasil, cunete é vulgarmente conhecido como o ato sexual, passar a língua no cu do (a) parceiro (a). Embora mais conhecido entre o público homossexual, não é considerado uma exclusividade praticada por eles. Em outros contextos também pode ser chamado de "beijo grego".

heterossexuais a !nales del siglo XIX: cuerpos castrados de ano. Aunque se presenten como jefes y vencedores, son en realidad cuerpos heridos, maltratados. En el hombre heterossexual, el ano, entendido únicamente como orificio excretor, no es un órgano. Es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterossexual por el privilegio de su masculinidad. Hubo que remplazar el daño con una ideología de superioridad de modo que solo se acordaran de su ano al defecar: como fantoches se creen mejores, más importantes, más fuertes... Han olvidado que su hegemonía se asienta sobre su castración anal<sup>14</sup> (Preciado, 2013, p.12-13).

Por esse prisma, se o “ânus fechado é o preço que o corpo paga ao regime heterossexual pelo privilégio de sua masculinidade” (Preciado, 2013, p.12-13), o cunete enquanto prática erótica contrassexual desafia essa perspectiva cisheteropatriarcal e proclama claramente a rejeição da masculinidade épica e as suas recompensas a partir da encenação de outras formas de masculinidade, desestabilizadoras dos limites baseados em conceitos de sexo e gênero. Como na maioria das suas peças, Ravenhill, por meio de encontros violentos e representações explícitas de relações sexuais, quer chocar o público e desencadear reflexão e alguma resposta, já não é possível simplesmente apreciar a uma peça de teatro sem ser provocado e sentir a necessidade de responder, verdadeira técnica de choque a que Caridad Svich (2003) compara a Joe Orton, outro grande dramaturgo: “like Joe Orton, to whose anarchic spirit he is often compared, Ravenhill revels in

<sup>14</sup> “O ânus castrado converteu-se em uma mera ponta de expulsão de detritos: orifício no qual culmina o aparelho digestivo e pelo qual se expele o excremento. Colocado a disposição dos poderes públicos, o ânus foi costurado, fechado e selado. Assim nasceu o corpo privado. E a cidade moderna, com seus calçamentos limpos e chaminés poluentes: anos de cimento pelos quais se dessublima o reprimido coletivamente. Assim nasceram os homens heterossexuais em fins do século XIX: são corpos castrados de ânus. Ainda que se apresentem como chefes e vencedores são, na realidade, corpos feridos, maltratados. No homem heterossexual, o ânus, entendido unicamente como orifício excretor, não é um órgão. É a cicatriz que a castração deixa no corpo. O ânus fechado é o preço que o corpo paga ao regime heterossexual pelo privilégio de sua masculinidade. Foi necessário recompensar o dano com uma ideologia de superioridade de modo que só se lembram de seus ânus ao defecar: como marionetes se acham melhores, mais importantes, mais fortes... Esqueceram que sua hegemonia se baseia sobre sua castração anal. O ânus castrado é o armário do heterossexual” (Tradução nossa).

unnerving his audience and crossing boundaries of authority and moral license in order to expose the licentiousness of his age”<sup>15</sup> (Svich, 2003, p. 90).

#### 4. Conclusão

Em conclusão, sabemos que Ravenhill passou a escrever para teatro, em 1993, por duas razões especiais, a primeira foi a morte de seu namorado à época em decorrência da AIDS; a segunda, o assassinato de James Bulger, de apenas dois anos de idade, que fora raptado do Centro Comercial New Strand, em Bootle, Merseyside, por dois jovens de dez anos de idade, os mais jovens assassinos condenados da história britânica moderna. Jon Venables e Robert Thompson, os assassinos, raptaram e torturaram Bulger, chutando-o até à morte<sup>16</sup>. Alguns anos mais tarde, Ravenhill teve uma conversa com um romancista e admitiu que o motivo que o levou para a dramaturgia foi o trauma do assassinato de Bulger.

O que parece óbvio é que o choque inacreditável desse assassinato que ressoou tão profundamente em todos os níveis da sociedade britânica, em Ravenhill se tornou o grande impulso para a sua escrita *in-her-face*. E é o que ele tem escrito desde então, desde que o trauma residual do assassinato se infiltrou em sua dramaturgia. É por essa razão que não se trata, “Shopping & Fucking”, de uma peça de glamorização voyeurística da violência, como poderia parecer.

Para Ravenhill, não fazia sentido que a imprensa, de modo geral, desse atenção demasiada ao que e ao como, em vez de ao por quê dessa tragédia. Por que é que Venables e Thompson cometeram exatamente um crime de tamanha crueldade? Embora ouçamos falar brevemente da educação negligente de ambas as crianças, a questão nunca foi totalmente explorada pela justiça. Depois de uma comissão ter decidido que tanto Venables como Thompson já não constituíam uma ameaça

<sup>15</sup> “Tal como Joe Orton, a cujo espírito anárquico é frequentemente comparado, Ravenhill diverte-se a enervar o seu público e a ultrapassar as fronteiras da autoridade e da licença moral, a fim de expor a licenciosidade da sua idade” (Tradução nossa).

<sup>16</sup> O assassinato hediondo, considerado uma “maldade e barbárie sem paralelo”, ainda tem grande repercussão. O diretor irlandês Vincent Lambe, em 2018, fez o filme “Detainment” – indicado ao Oscar de melhor curta-metragem em 2019 – e, em 2021, o Canal 5 produziu um documentário em dois episódios intitulado “Lost Boy: The Killing of James Bulger”.

para a segurança pública, foram libertados e receberam novas identidades em 2001. Segundo Kyle O'Sullivan (2021), em setembro de 2008 Venables foi detido, mas logo liberado, depois de uma briga por alcoolemia à porta de uma discoteca e três meses depois, foi-lhe dada uma advertência por posse de cocaína. Em 2010, depois da polícia ter encontrado uma coleção de pornografia infantil, 57 imagens indecentes de crianças durante um período de 12 meses, em seu computador, ele foi novamente encarcerado.

A miséria desses personagens da vida real se mistura à miséria dos inúmeros personagens que Ravenhill vem escrevendo desde 1996, com sombria determinação, afinal a Grã-Bretanha nos anos 90, da geração pós-Thatcher, era “a bleak place where families were dysfunctional, individuals rootless and relationships acutely problematic”<sup>17</sup> (Sierz, 2001, p. 238), não à toa, a maioria das personagens é reflexo das fantasmagorias da vida contemporânea, do fracasso da ideia de evolução social e tem todas, uma visão pessimista do mundo – o que significa realmente ser humano hoje em dia? –, um desencanto, uma falta de perspectiva de um futuro bom. Examinando a profundidade de tais dimensões sociais, políticas e íntimas, Ravenhill termina com uma profecia do futuro e não se trata um final feliz.

<sup>17</sup> “um lugar sombrio onde as famílias eram disfuncionais, os indivíduos sem raízes e as relações extremamente problemáticas” (Tradução nossa).



## Referencias

Buck, G. D. (2009). *Homosexuality and contemporary society in Mark Ravenhill's work*. Belgium: Ghent University Faculty of Arts and Philosophy.

Butler, J. (2003). *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Rio de Janeiro Editora Civilização Brasileira.

Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. United Kingdom : Oxford University Press.

Connell, R. W. (1997). La organización social de la masculinidad. Em T. Valdés, & J. O. (Ed.), *Masculinidad/es Poder y crisis*, (pp. 31-48). Santiago de Chile: Isis Internacional; FLACSO.

Flores, J. G. (2005). *La reproducción simbólica de la ultramasculinidad. Estudio de la ultramasculinidad em lo contexto multicultural*. CIESAS, México: Tese de Maestria.

Flores, J. (jun de 2021). *De violencias y masculinidades. Los delirios patriarcales*. Fonte: Ichan Tecolotl: <https://ichan.ciesas.edu.mx/de-violencias-y-masculinidades-los-delirios-patriarcales/>

Halberstaam, J. (29 de ago de 2012). *Las Disidentes Colectivo Artístico*. Fonte: Masculinidad femenina. Trad. Javier Sáez : <https://lasdisidentes.com/2012/08/29/masculinidad-femeninapor-judith-halberstam/>.

Ilari, M. D. (2016). Um teatro da violência: "In-Yer-Face", a dramaturgia gestada na era Thatcher. *Estudos Linguísticos. São Paulo, 45 (3)*, pp. 1266-1275.

Kimmel, M. (2010). Globalization and its Mal(e)contents: Masculinity on the Extreme Right . Em *Misframing Men: The Politics of Contemporary Masculinities*: (pp. 43-160). New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

O'sullivan, K. (10 de mar de 2021). *Where James Bulger killer Jon Venables is now – child abuse images and re-offending fears*. Fonte: Mirror: <https://www.mirror.co.uk/tv/tvnews/james-bulger-killer-jon-venables-23663850>.

Preciado, P. B. (2009). Terror anal. Em G. Hocquenghem, *El deseo homosexual* (pp. 134-172). Madrid: Melusina.

Preciado, P. B. (2013). *Terror anal y Manifestos recientes*. Buenos Aires: La Isla de la Luna.

Preciado, P. B.(2014). *Manifiesto Contrassexual: Prácticas subversivas de identidad sexual*. São Paulo: n-1 edições.

THÜRLER, Djalma

«Os desvios da masculinidade em 'Shopping & Fucking'».

HYBRIS. Revista de Filosofia, Vol. 12 N° Especial. Masculinidades: Campos críticos, procesos emancipatorios y reconfiguraciones de la hegemonía. ISSN 0718-8382, septiembre 2021, pp. 129-146

Ravenhill, M. (1996). *Shopping and Funcking*. Trad. Laerte Mello: 1.

Sierz, A. (24 de jan de 2017). *A history of the transient in-yer-face theatre*. Fonte: The Theatre Times: <https://thetheatretimes.com/history-transient-yer-face-theatre/>

Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face theatre: British Drama Today* . London : Faber and Faber.

Svich, C. (2003). Commerce and Morality in the Theatre of Mark Ravenhill . *Contemporary Theatre Review* 13.1 , pp. 81-95.

Sierz, A. (24 de jan de 2017). *A history of the transient in-yer-face theatre*. Fonte: The Theatre Times: <https://thetheatretimes.com/history-transient-yer-face-theatre/>

Segato, R. (2018). *Contra-Pedagogías de la crueldade* . Cidade Autônoma de Buenos Aires: Prometeo Libros.

Sierz, A. (2001). *In-Yer-Face theatre: British Drama Today* . London : Faber and Faber.

Thürler, D. (2018). Sabedoria é desaprender – notas para a construção de uma política cultural das margens. . Em Puga, L; Silva, G.; Rios, O. (Orgs). *Alfabetização política, relações de poder e cidadania: perspectivas interdisciplinares*. (pp. 11-23). Rio de Janeiro: Letra Capital.

Thürler, D.; medrado, B. (2020). Masculinidades contemporâneas em disputa . *Pe-riódicus*, v. 1 n. 13, pp. 1-8.

Urban, K. (2008). Cruel Britannia. Em R. D'MONTÉ, & G. S. (Ed.), *Cool Britannia?: British Political Drama in the 1990s* (pp. 38-55). Hampshire: Palgrave Macmillan.