

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958


Stabat Mater, de Janaina Leite: autoficção cênica invertendo a violência moral

Ricardo Augusto de Lima

Lua Lamberti de Abreu

Para citar este artigo:

LIMA, Ricardo Augusto; ABREU, Lua Lamberti. *Stabat Mater*, de Janaina Leite: autoficção cênica invertendo a violência moral. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0112

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Stabat Mater, de Janaina Leite: autoficção cênica invertendo a violência moral¹

Ricardo Augusto de Lima²

Lua Lamberti de Abreu³

Resumo

Este artigo buscou analisar o espetáculo *Stabat Mater*, de Janaina Leite, a partir dos conceitos de persona performática e autoficção cênica, a fim de evidenciar como sua dramaturgia inverte a potência do obsceno e promove uma cena que questiona a que ponto uma ação simbólica pode gerar consequências e ações reais. Para tanto, Leite estrutura uma cena rapsódica, ambígua e poética, que mescla figuras e temas, *a priori*, incompatíveis, como maternidade e pornografia. Além dos conceitos já citados, outros de Foucault e Butler foram evocados para pensar a *persona* performática em *Stabat Mater* como imagem da violenta (e obscena) moral nascida da crise do pensar ético sobre si e sobre o outro.

Palavras-chave: *Stabat Mater*. Autoficção cênica. Teatro contemporâneo. *Persona* performática. Parresía.

Stabat Mater, by Janaina Leite: scenic autofiction inverting moral violence

Abstract

This article sought to analyse the play *Stabat Mater*, by Janaina Leite, from the concepts of performative persona and scenic autofiction, in order to show how its dramaturgy inverts the power of the obscene and promotes a scene that questions to what extent a symbolic action can generate consequences and real actions. To this end, Leite structures a rhapsodic, ambiguous and poetic scene, which mixes figures and themes a priori incompatible with motherhood and pornography. In addition to the concepts already mentioned, others by Foucault and Butler were evoked to think about the performative persona in *Stabat Mater* as an image of the violent (and obscene) morality born of the crisis of ethical thinking about oneself and about the other.

Keywords: *Stabat Mater*. Scenic autofiction. Contemporary theater. Performative persona. Parrhesia.

Stabat Mater, de Janaina Leite: autoficción escénica que invierte la violencia moral


Resumen

Este artículo buscó analizar la obra *Stabat Mater*, de Janaina Leite, desde los conceptos de persona performativa y autoficción escénica, con el fin de mostrar cómo su dramaturgia invierte el poder de lo obsceno y promueve una escena que cuestiona hasta qué punto una acción simbólica puede generar consecuencias y acciones reales. Para ello, Leite estructura una escena rapsódica, ambigua y poética, que mezcla figuras y temas a priori incompatibles con la maternidad y la pornografía. Además de los conceptos ya mencionados, se evocaron otros de Foucault y Butler para pensar en el personaje performativo del *Stabat Mater* como imagen de la moral violenta (y obscena) nacida de la crisis del pensamiento ético sobre uno mismo y sobre el otro.


Palabras clave: *Stabat Mater*. Autoficción escénica. Teatro contemporáneo. Personaje performativo. *Parresía*.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Fernanda Garcia Cassiano. Doutoranda com Mestrado e Graduação em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (UEM).

 fernandagarcia.cassiano@gmail.com  <http://lattes.cnpq.br/2698373488466846>

² Pós-doutorado pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Doutorado em Letras pela UEL. Mestrado em Letras pela UEL. Graduação em Letras Vernáculas pela UEL. Professor Adjunto na Universidade Estadual, de Maringá (UEM).  ralima@uem.br

 <http://lattes.cnpq.br/6321052286204681>  <https://orcid.org/0000-0002-5026-6144>

³ Doutorado em Educação pela Universidade Estadual de Maringá (UEM). Mestrado em Educação pela UEM. Graduação em Artes Cênicas pela UEM.  llabreu2@uem.br

 <http://lattes.cnpq.br/9222816124433562>  <https://orcid.org/0000-0001-6899-3975>



FILHOS — O que fazer? Como fugir da mão da mãe? (*Medeia*, Eurípedes)

1.

Todo texto é nascido de outro, nascido de outro, nascido de outro, *ad infinitum*. Nenhum texto é adônico, dito pela primeira vez. Como os textos, assim são as pessoas: mimesis umas das outras, imitações, cópias mais ou menos próximas de modelos que estiveram sempre ao redor, e antes. Aprendemos a ser observando o ser dos outros. Enquanto crianças, observamos: primeiro, sem fronteiras, depois, num meio termo, meio tom, moldam-nos híbridos desde sempre, centauro. Quimeras.

Obsceno como todo gozo, perverso como todo infantil, este texto — também ele híbrido — analisará o espetáculo *Stabat Mater*, de Janaina Leite, estreado em 2018, pensando-o a partir da estética proposta por Angélica Liddell e dos conceitos teóricos de Jean-Pierre Sarrazac e Ana G. Carvalhaes, textos aos quais relacionaremos os conceitos de autoficção cênica e *persona* performática. Buscaremos mostrar como o espetáculo se utiliza do conceito foucaultiano de *Parresía* para criar uma imagem cênica — violenta, imoral, obscena — como resposta a uma crise do pensar ético do sujeito contemporâneo.

Sobre o “relatar a si mesmo” proposto na autoficção, entendemos o conceito, na cena contemporânea, como potente produtor de mitos e campo vasto de experimentação e investigação sobre o qual Janaina Leite também se debruça como pesquisadora. Nos termos de Evelina Hoisel (2019), Leite é uma *escritora múltipla*, isto é, artista da escrita que cruza, em seus discursos, diferentes experiências em áreas do saber e da criação, divididas nos três campos das escritas artística, teórico-crítica e da docência. É sabido que Janaina Leite, tanto em sua pesquisa de mestrado como na de doutorado, discute o uso de elementos autobiográficos na construção de sentido no teatro contemporâneo. Ora, essa multiplicidade trata-se de movimento ‘natural’ na contemporaneidade: mesma pessoa, ou *persona*, e (algumas das) suas diferentes ‘máscaras’: a escritora, a dramaturga, a professora, a ensaísta, a teórica, a mãe, a filha, cada máscara com a sua função – “A *persona* performática constrói máscaras de si mesma ao se apresentar, em várias camadas, ou incorpora máscaras para si, desdobrando-se em suas várias possibilidades” (Carvalhaes, 2012, p. 84).



Stabat Mater começa com três figuras em cena: além da Filha Palestrante, a Mãe, Amália Fontes Leite, mãe biológica de Janaina, e Príapo, ator pornô cujo nome não é revelado nem mesmo no programa da peça e fica, o tempo todo, com uma máscara que, no início, é de um enorme urso de pelúcia; depois, ele aparecerá com uma máscara de Michael Meyers. A Mãe está com uma leve máscara de creme no rosto. Iniciando a ação, a Filha também coloca uma máscara de Michael Meyers, a mesma que usou em seu espetáculo anterior, *Conversas com meu pai* (2014). Após dançar passos avançando e retonando — “É esse um movimento que vai ser preciso fazer algumas vezes hoje. Voltar. Retornar” (Leite, 2019, p 13). Com as máscaras, as duas mulheres e ele *são e não são*, ao mesmo tempo, impersonagens ainda não identificados, mas logo serão, atestando suas identidades em cena. Importante lembrar aqui a afirmação de Ana G. Carvalhaes (2014, p. 201) sobre *Conversas...*, igualmente aplicável aqui:

A imagem da pessoa nessa cena não é a de uma personalidade estéril; a pessoa aqui também não apresenta um narcisismo superficial reduzido à sua ação plástica, comum a muitas performances atuais. Pelo contrário: ela transforma-se em persona performática. Há qualquer coisa de investimento no encontro com outros, com o outro. Ela mesma diz durante a peça que não é possível encontrar o que é universal em sua história. Há uma história única e uma pessoa única que não se enquadram na normalidade. Em sua vida singular há alguma tentativa de se comunicar com outras pessoas, pela presença cúmplice do espectador diante de suas estranhezas, de seus inacabamentos.

Sem máscaras, o que nos mostra o espelho? O eu é um completo mistério cuja realidade interior só pode ser expressa através do mito, “mais individual e exprime a vida mais exatamente do que o faz a ciência, que trabalha com noções médias, genéricas demais para poder dar uma ideia justa da riqueza múltipla e subjetiva de uma vida individual” (Jung, 2016, p. 26). A *persona* e a sombra. Cada eu é um universo complexo. Quebrado, mosaico.

Cada vida é um desencadeamento psíquico que não se pode dominar a não ser parcialmente. Por conseguinte, é muito difícil estabelecer um julgamento definitivo sobre si mesmo ou sobre a própria vida. Caso contrário, conheceríamos tudo sobre o assunto, o que é totalmente impossível. Em última análise: nunca se sabe como as coisas acontecem. A história de uma vida começa num dado lugar, num ponto qualquer de que se guardou a lembrança e já, então, tudo era extremamente complicado. O que se tornará essa vida, ninguém sabe. Por isso a história é sem começo e o fim é apenas aproximadamente indicado (Jung, 2016,

p. 27).

Sem máscaras, quem somos? Quem é você quando ninguém olha?⁴

Nascido a partir da leitura de um ensaio de mesmo nome da semióloga, psicanalista e filósofa Julia Kristeva, o espetáculo *Stabat Mater* é proposto na forma de palestra-performance (ou, em termo da própria Janaina Leite, uma “autoescritura performativa”) que tem, como objetivo, discutir a representação do feminino no Ocidente, desde a Virgem Maria até o corpo destroçado da jovem (não virgem) nos *snuff movies*, enfatizando, nesse panorama, o olhar pornográfico que busca um gozo no obsceno e abjeto. No espaço cênico, uma mesa de trabalho de um lado e, do outro, um palco de *pole dance*. Com esses elementos, não demora o espectador descobrir que haverá em cena intersecções de temas a princípio inconciliáveis, como também já vistos em *Conversas com meu pai*. Lá, os mitos de Édipo e de Ló permeando os relatos autobiográficos que orbitam a figura do pai. Aqui, feminino, gozo, pornografia e abuso, temas içados em cena pelo viés da maternidade e que desmontam qualquer linearidade convencional na construção da cena, uma vez que estamos no tempo da memória/trauma, da representação e da *performance*.

São por esses caminhos que o público entra em contato com a potência de verdade evocada nos dois espetáculos: assim como no espetáculo anterior (*work in process* em três versões, que são, não em ordem, apresentadas ao público na forma híbrida de “documentário cênico”), *Stabat Mater* não detém uma forma fechada: trata-se de uma cena que rejeita delimitações, algo “entre espetáculo, palestra e performance, ou sessão terapêutica coletiva, já não importando mesmo a classificação que se lhe aponha [...]” (Ramos, 2019, p. 250). Fragmentado: mosaico, no termo de Kristeva; rapsódico, no termo de Sarrazac (2002).

⁴ Esta última pergunta é uma provocação feita pela atriz e encenadora Maria Amélia Farah em seu solo de Circe no espetáculo *Odisseia*, da Cia. Hiato (de 2018). Vale indicar a relação entre as duas artistas na construção de seus espetáculos, uma vez que Janaina Leite participa de uma oficina de solos autorais ministrada por Maria Amélia no início da construção de *Stabat Mater*. O solo de Circe/Maria Amélia traz a provocação a partir da “corporificação da sensualidade/sexualidade feminina; dona de seu corpo, [Circe] conhece os caminhos para garantir o próprio prazer, negando a condição de objeto do prazer alheio imputada secularmente às mulheres.” (Lima; Pascolati, 2022, p. 191). Pelo rito performático, o corpo se torna “[...] arma de emancipação, invertendo a lógica machista de que a mulher é objeto de satisfação sexual do homem. Esse monólogo proclama o contrário, pois Circe/Maria Amélia é senhora do próprio desejo e das formas de prazer, ser anterior ao recalque, à moral, ao pudor. Não há tabu na ilha de Circe.” (Lima; Pascolati, 2022, p. 199).

2.

A partir do teatro moderno, a rapsódia vai se convertendo em conceito operativo, com características e efeitos próprios, mas que, essencialmente, nasce do hibridismo de gêneros que, para Sarrazac, implode a forma dramática no teatro contemporâneo e fornece/exige ao/do leitor referências não apenas literárias, mas na organicidade das mais diversas linguagens, signos e mídias envolvidas na cena. Qual é o lugar do dramaturgo neste cenário? Fala-se, inclusive, de *idealização* e *dramaturgismo*, o que enfatiza a descentralização de um único sujeito como fomentador do sentido do texto.

Esses são movimentos conhecidos desde o final do século XX, como a intertextualidade, o dialogismo, a acentuação das polifonias épica e lírica, a perspectiva do texto enquanto *mosaico de citações*, como disse Julia Kristeva na década de 1960; colcha, não de retalhos e sobras, mas de tecidos essenciais, costura, malha, linhas e furos, espaços, porque sempre há um espaço, um silêncio entre as palavras, entre os encontros. É esse o fator principal na tensão entre verdade e ficção no espetáculo: há algo ali que, nem verdade, nem ficção, é enquanto lacuna, enquanto espaço de significação. Trata-se, nas palavras de Sarrazac (2002, p. 24), de um

Texto monstruoso, texto híbrido, *patchwork* ideal das peças escritas (e mesmo das não escritas) ao longo dos últimos anos, texto diferencial e utópico concebido não como um modelo, mas como uma quimera, como uma criatura efêmera destinada a fazer-nos sonhar [...].

Nessa espécie de *patchwork* dos teatros moderno e contemporâneo, evidencia-se a desconstrução do diálogo, o interdito, um silêncio específico, o conflito entre os princípios dramático e épico, a crise da noção de personagem, a questão dos limites entre gêneros e dos legados da tradição. Tanto que “nem transcendente aos gêneros, nem gênero em si mesmo, o drama moderno representa uma das formas mais livres e mais concretas da escrita moderna” (Sarrazac, 2002, p. 27). Os espetáculos contemporâneos contemplados pelo conceito de rapsódia herdariam, do teatro moderno ligado às vanguardas, a desordem, o caos como origem do processo, que está sempre em aparente feitura e descentralizado. Os próprios limites – entre os três gêneros literários, entre os



gêneros textuais, entre as linguagens e expressões artísticas etc. – desaparecem. Rompe-se a dialética hegeliana do drama tradicional e este é contaminado pelo épico e pelo lírico, possibilitando um drama caracterizado pela tensão entre os três grandes modos poéticos e entre gêneros e mídias no geral.

O teatro amplia consideravelmente o seu registro. Abre-se a um mundo multiforme, no qual a investigação do contexto social e político – o pano de fundo dos dramas clássicos passa ao primeiro plano – pode costear a representação dos enfrentamentos inter-humanos assim como o mergulho no íntimo, no psiquismo dos seres. O drama decide liberar-se dos seus limites e dos seus constrangimentos (Sarrazac, 2017, p. 255).

Sem constrangimentos, rompe-se também com a construção tradicional de personagem: há, nas autoficções cênicas, uma *persona*, a máscara de um outro imaginário, ainda que essa máscara seja, evidentemente, identificada como a pessoa do dramaturgo, em corpo ou nome. Sua atuação é sempre autoficcional, “visto que ele não pode permanecer por muito tempo como performer que não representa nada” (Pavis, 2017, p. 44). Corpo essencialmente ambíguo, duplo, como o espaço ali, o tempo.

Assim, toda autobiografia e toda autoperformance não são outra coisa senão uma autoficção. Nos dois casos, a identidade do eu é posta em causa: ela não é nem estável, nem indiscutível, nem claramente legível, ela está em perpétua construção. Trata-se, portanto, de proceder à desconstrução do sujeito, de colocar em dúvida sua plenitude (Lacan), de questionar sua origem (Derrida), de decretar a morte do autor (Barthes) (Pavis, 2017, p. 45).

Ao falar de si entre o falar do outro, funde-se o que todos já sabemos e é tão difícil de compreender: eu é outro, é vários, é legião. É o princípio dramático de Strindberg, de Pirandello, de Genet, e dos contemporâneos Sergio Blanco, Angélica Liddell e de Janaina Leite: artistas cujas dramaturgias misturam verdade e ficção, que constroem personagens cruzando esses dois fios, misturando linhas e traços e formando um terceiro tom, um entrelugar, nem pessoa, nem personagem, *persona*, várias máscaras que pensamos escondidas, incorporadas a um eu que é, em si, uma ficção. Em cena, portanto, uma *persona* performática.

Entre a personagem e os “outros” dentro do *performer*, surge espontaneamente uma *persona*, que é o próprio *performer*. Ele possui uma mobilidade fluida na metamorfose de sua presença, e apresenta

suas máscaras em público. Nesse “entre” há uma ambiguidade carregada de reflexão que coloca em xeque as relações de poder (Carvalhaes, 2012, p. 81).

A ingestão de bebida com um comprimido de Flunitrazepan e a dança no *pole dance* evidenciam: “Ligada à postura da *live-art*, a *performance* procura acabar com a distância entre arte e vida. Por isso, termina por se afastar da mimesis e da ‘representação’ na arte, indo na direção da ‘atuação’, da cena ao vivo” (Carvalhaes, 2012, p. 18). Talvez, só nesse movimento seja possível expressar cenicamente o conteúdo simbólico de *Stabat Mater*.

3.

A questão que se coloca nas autoficções cênicas (campo amplo que abrange os teatros do Real) não é a delimitação de o que é verdadeiro e o que é ficcional, mas evidenciar que tal delimitação é impossível não apenas na construção estética do texto, mas na própria memória e identidade pessoais. Ora, quais imagens e cenas da infância são completamente verdadeiras no sentido da experiência factual? Quantas delas são sonhos, imaginação, fatos testemunhados, mas não protagonizados por nós? Quantos outros tantos foram completamente recalçados ou ‘esquecidos’? Assim, a questão que circunda os estudos teatrais e literários sobre as escritas de si não se vincula a submeter a obra ao escrutínio da vida de quem a escreveu; sua vida só interessa enquanto origem, provocação criativa, ponto de partida do jogo para se discutir, por exemplo, o sentido e tensão provocados pelo nome próprio ou a relação entre *ser* e *parecer* ou, ainda, o imaginário da presença. O mais importante, nessas obras, é o diálogo singular entre um Eu e um Outro que movimenta certo estranhamento, um jogo de espelhos que envolve também a identificação, a empatia por meio de uma estética dramaturgica que persegue o limite, não apenas pela imersão bruta do real, mas ao utilizar, mais uma vez, material autobiográfico na costura rapsódica da cena e seus sentidos, incluindo um estupro sofrido pela atriz aos 13 anos.

Por conta desses desdobramentos temporais e entre representação e momentos performáticos, toda autoficção cênica é, em si, metateatral. Assim como em *Conversas com meu pai*, em *Stabat Mater* também é explicitada, em texto, a busca/pesquisa sobre seu romance familiar, estabelecendo, em cena,

também, certa continuidade nas pesquisas e nos campos estéticos de experimentação. Após a dança já relatada, a atriz diz:

PALESTRANTE (*tirando a máscara*) – Boa noite. Obrigada por terem vindo. O que está acontecendo aqui, o que vai acontecer, em algum lugar, em algum tempo, *antes*, um pouco antes às vezes, mas também muito, muito tempo antes, séculos eu diria. Eu vou ter que começar falando de um outro espetáculo, um espetáculo anterior a este. E esse é um movimento que vai ser preciso fazer algumas vezes hoje. Voltar. Retornar (Leite, 2019, p. 13).

A palestrante, vestindo uma camisa masculina, fala do cenário simbólico nas duas últimas partes de *Conversas com meu pai*, assim como de um facão que, mesmo não mostrado ao público, estava entre “um monte de plantas e coisas velhas, intocadas, uma espécie de cenário totem porque praticamente nada nesse amontoado de coisas era usado.” (Leite, 2019, p. 14). Fala, também, sobre o sonho narrado em *Conversas*, no qual vê figuras decapitadas, escadarias e animais vários. O processo de cura que ela imaginou ter sido desencadeado com o espetáculo não se efetiva, pois a gente *não se livra dessas coisas*. Algo faltava no esquema todo que o espetáculo estruturava, uma peça, como num quebra-cabeça, peça que só foi notada depois, porque “as coisas não fazem sentido exatamente na hora em que acontecem. O trauma está sempre atrasado em relação ao fato que o desencadeou” (Leite, 2019, p. 17). Percebe a lacuna então:

Em 2012, eu fiquei grávida do meu primeiro filho, em 2014, do segundo. Eu virei mãe. E essa era a peça que faltava. Quase como em um efeito de golpe tardio, — como se a minha própria maternidade fosse o contexto que faltava para eu ler o que se dera antes, muito tempo antes, séculos eu diria — eu passei a me perguntar onde estava, onde esteve a minha mãe, a “MÃE” em todos esses anos (Leite, 2019, p. 17).

Esse caminho de volta, a fim de entender um pouco mais (ou ao menos vislumbrar) o ponto-zero do trauma, reforça uma dramaturgia íntima que descobre o eu, entendendo-o também como palimpsesto de ações e palavras de outros, externas, mas que corroboram a construção de uma identidade, de hábitos que caracterizam o sujeito. O processo estético-cênico é visto, portanto, como “uma espécie de *ato psicomágico*”, diz Janaina Leite, de produzir algo, mimetizar “uma ação simbólica que tenha consequências reais, ou uma ação real que produza consequências simbólicas –, que devolva a cada uma dessas figuras às suas

devidas posições” (Leite, 2019, p. 18). Ao falar sobre ter encontrado, em 2017, o texto *Stabat Mater* de Julia Kristeva, a Palestrante reforça sua estrutura em duas colunas, como “se trouxesse a marca de uma cicatriz, de uma falha” (Leite, 2019, p. 19). A escrita como cicatriz e túmulo para o trauma aparecem, assim, como possibilidade de ser a partir do que aconteceu e descobriu sobre si.

Por hora, é suficiente dizer que não foi sem espanto que, ao percorrer de volta o labirinto minotáurico que foi o processo de “Conversas com meu pai”, me dei conta dessa espécie de ato falho. Me dei conta que na sombra dessa tragédia incestuosa onde protagonizavam absolutos, pai e filha, ainda que denegada, foracluída, “a mãe lá estava” (Leite, 2019, p. 18).

Ausente o pai, o substituiu, aqui, Priápo, o ator pornô.

A pesquisa empreendida pela atriz foi do viés histórico de Maria, como Mãe e Virgem, “passando à relação de uma mãe com o seu bebê — uma mãe qualquer daí, eu, você, você (*apontando alguém da plateia*), a minha mãe (*aponta a mãe em cena*), e finalmente, chegando aos filmes de terror e à pornografia” (Leite, 2019, p. 19).

O mito da virgindade nascido em Maria, isto é, de uma “mulher fecundada durante o sono, sem prazer mas também sem pecado, inconsciente, passiva, vai se tornar quase um lugar comum, um tropo [...]” (Leite, 2019, p. 22), primeiro, nos contos de fadas, nas imagens de princesas e donzelas visitadas por príncipes, no cinema de terror, visitadas por monstros ou demônios, no cinema pornográfico, visitadas por qualquer homem que desejasse seus corpos. Também podemos pensar aqui que, em todos esses exemplos, há um mesmo imaginário popular sobre incorporar a figura da mãe/madrasta, primeiro, como aquela que suporta, que sustenta e protege: “Através de uma sintonia fina ela oferece o seio no momento exato. O bebê pensa que criou o seio. É onipotente” (Leite, 2019, p. 23). São projetadas cenas de um dos partos de Janaina Leite. No paraíso da infância de cada mundo particular, a mãe é aquela que protege. A falha aparece com o tempo. A negação. Um pouco além, o bebê chora e a mãe não vem. Ela demora, ele se frustra: é a lembrança desconhecida do primeiro *não*, antes do eu, antes da castração, impossível *antes* para o qual jamais voltaremos.

É o primeiro passo da separação psíquica, quando o bebê que até então



achava que ele era a mãe, e a mãe era ele, começa a se diferenciar desse amálgama, dessa gosma primeira que é a extensão mãe-bebê. Mas essa libertação não acontece sem um preço. Passaremos a vida assombrados pela possibilidade de retorno a este momento anterior a não sabermos um Eu (Leite, 2019, p. 24).

Daí a retomada de Janaina Leite do conceito foucaultiano de *parresía*, que pressupõe a coragem de ser dizer a verdade, a intenção de toda ela, com franqueza. Por fim, basta dizer que, no mesmo telão em que projeta cenas do seu parto, Janaina Leite também projeta cenas de sexo protagonizadas por ela e dirigidas por sua mãe.

4.

Ao recorrer ao obsceno, ao pornográfico e *parresía*, Janaina Leite atualiza os termos, promovendo uma reflexão no espectador muito própria do teatro performativo, uma vez que evidencia, no receptor, a carga simbólica da representação ocidental do feminino sobre a qual o espetáculo começa tratando. Justifica-se, assim, o uso do conceito foucaultiano ligado a dizer uma verdade que traz, consigo, riscos. Diz a Palestrante:

Parresía significa a coragem de dizer a verdade, expor tudo, falar com franqueza. Mas, *Parresía* é uma certa maneira de dizer a verdade, porque ela não procura o efeito sobre o outro. Não é uma estratégia discursiva. Para entender a *Parresía* devemos nos ater somente ao lado do locutor, de quem fala. Ou ainda, no lado do risco que dizer a verdade abre para o locutor. Onde há verdadeiramente *Parresía*, não se fica impune ao pronunciá-la – ou realizá-la, porque ela pode ser um ato. Assumir riscos. É disso que se trata, afinal (Leite, 2019, p. 26).

Em Foucault, o termo aparece em diferentes textos, com ênfase nos escritos do Curso no Collège de France, ofertado entre 1983 e 1984, mas já antes, nos referentes ao Curso de 1982, “A Hermenêutica do sujeito”. O conceito de *parresía* aparece nos textos das aulas de 1º de fevereiro e 28 de março de 1984. Já na primeira aula, Foucault relaciona o termo a “dizer-a-verdade”, a uma fala franca. De forma introdutória e resumida, Foucault diz que chega ao estudo sobre a noção de *Parresía* a partir da velha e tradicional questão das relações entre sujeito e verdade, inicialmente, em termos tradicionais,

E depois procurei encarar essa mesma questão das relações sujeito/verdade sob uma outra forma: não a do discurso em que se

poderia dizer a verdade sobre o sujeito, mas a do discurso de verdade que o sujeito é capaz de dizer sobre si mesmo, [sob] algumas formas culturalmente reconhecidas e típicas, por exemplo a confissão e o exame de consciência (Foucault, 2011, p. 5).

Devido à sua perspectiva da tradição greco-latina, Foucault aproxima o conceito de uma prática de cultura de si, de um cuidado de si ligado à decifração de si, primeiramente, pagã, depois cristã, mas em ambas relacionada a uma *ascese*. Em outras palavras, a questão do sujeito, em Foucault, não diz respeito a uma ideia de si, ou seja, “não se trata mais de apenas estudar a maneira como o sujeito é constituído nos e pelos mecanismos de poder-saber, mas de explorar, igualmente, a maneira como ele constitui a si mesmo através de uma série de técnicas de si” (Fruchaud; Lorenzini, 2022, p. 13). Por isso, o interesse do filósofo de discutir diferentes técnicas de dizer-a-verdade, como a confissão ou o divã. O primeiro elemento diferenciador da *parresía* estaria na coragem, no risco do seu dizer, ousadia que pode ser entendida, inclusive, como insolência para ocupar um lugar central. Trata-se, diz Foucault (2022, p. 205), de “uma noção complexa, que comporta múltiplas facetas. Em todo caso, creio que é impossível analisar a noção de *parresía* do ponto de vista de um esquema binário liberdade-proibição”. Nesse falar, é necessária a implicação de um interlocutor: “implica que um seja obrigado a falar e o outro obrigado a escutar” (Foucault, 2022, p.206). Tal falar pode ser perigoso para quem fala e ofensivo ou desagradável para quem ouve. Isso porque

A verdade que está em questão na *parresía* concerne, primeiramente, a dois domínios específicos, o domínio da ética e o domínio da política. [...] É uma verdade ética ou política que comporta por si mesma, que implica uma espécie de perigo. Esse perigo, com certeza, não é o mesmo para o ouvinte e para quem fala, mas há um perigo em tal verdade que deve ser dita por meio da *parresía*. A *parresía* faz referência ao jogo perigoso do dizer-verdadeiro no domínio político e ético (Foucault, 2022, p. 206).

Um terceiro e último traço da *parresía* acentuado por Foucault está no fato de ser ela uma noção ética e, ao mesmo tempo, uma técnica. Trata-se de uma virtude que, para ser dita, supõe certa arte, certas habilidades. Nessa perspectiva, assumir esse lugar de fala franca na cena contemporânea parece tentar suprir uma lacuna em uma sociedade afogada em pós-verdades, sociedade da transparência e do cansaço, termos usados mais com liberdade poética do que com relação aos conceitos do pensador contemporâneo sul-coreano.



Ao retomar o falar de si foucaultiano, Judith Butler (2017) começa retomando Adorno ao indicar a crise de um *ethos* ligado ao indivíduo e a impossibilidade de se pensar um *ethos* coletivo, invariavelmente conservador e violento, pois “ele só pode impor sua pretensão de comunidade por meios violentos” (Butler, 2017, p. 15). Assim, há uma aparente coletividade, nunca verdadeira, pois foi, justamente, uma crise do indivíduo que a originou, uma crise nesse dizer-a-verdade sobre si enquanto prática ascética que visa certa elevação do sujeito à possibilidade do dizer. Em nítido diálogo com Foucault, Butler (2017, p. 18) diz sobre a impossibilidade de um eu se separar de uma matriz prevalecente de normas éticas e referenciais morais conflituosos.

Quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo, pode começar consigo, mas descobrirá que esse “si mesmo” já está implicado numa temporalidade social que excede suas próprias capacidades de narração; na verdade, quando o “eu” busca fazer um relato de si mesmo sem deixar de incluir as condições de seu próprio surgimento, deve, por necessidade, tornar-se um teórico social (Butler, 2017, p. 18).

Em suas trajetórias teóricas e artísticas, e no conceito de romance familiar, tal questão parece latente em Janaina Leite, que parece enfatizar em *Stabat Mater* a observação de Butler (2017, p. 29) de que “Não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que o sujeito deve assumir”. Ao assumir a *parresía* como condutor de seu falar, Janaina Leite parece romper com essas normas, projetando uma imagem facilmente entendida como desagradável ou mesmo impossível, completamente fora de normas pelas quais, usualmente, nos reconhecemos como sujeitos.

Em *Stabat Mater*, representação e experiência são tensionadas nos verbos *ver* e *mostrar* que, na leitura de Luiz Fernando Ramos (2019, p. 250), são como jorro, vômito, “labaredas de fogo amigo saindo pelas ventas bocas e orifícios de uma alma incendiada que se quer apreender, quase fáustica, examinando-se à luz do dia, como quem troca espelhos com o vizinho do lado, dentro de si mesma”. A estrutura dramática de Janaina Leite rompe com dramaturgias tradicionais para dizer a verdade corajosa de uma atriz/dramaturga que pulsa diante do público, transpira, dança, grávida, no *pole dance*. Barriga real ou *aparentemente*



grávida? Ou *cenicamente* grávida? Água ou vodca? Não há limites para esse corpo na cena, não há, também, verdades fixas: labirinto, buscamos saídas fáceis, respostas prontas, mas o que a atriz/dramaturga oferece são imagens oníricas, ambientes ambíguos, a experiência de tentar fazer uma palestra tendo tomado um sonífero – experiência performática ou recurso cênico? Em cena,

A história pessoal se abre para a experiência das mulheres em sua condição de oprimidas, mas retorna, na performatividade da cena, sempre para ela mesma já que a artista cria uma cena de autoflagelo, onde ela corta sua carne, se queima, manipula cacos de vidro. É através da história localizada e re-sentida naquele corpo particular, naquela mulher que se encontra diante de nós, é que podemos viver a experiência, não de uma peça de denúncia como tanta as que existem sobre mulheres, mas de uma obra na qual nos tornamos testemunhas de um crime sofrido e para o qual não poderemos ficar indiferentes (Leite, 2017, p. 53).

Assim, o conteúdo autobiográfico se atualiza “de forma assustadora diante de nossos olhos a partir da performance” (Leite, 2017, p. 53), fazendo com que o espectador não permaneça, de forma alguma, confortável diante da cena. Ao colocar os espectadores como testemunhas diante de um acontecimento, essas dramaturgias alcançam um efeito do qual o público não pode escapar, pois ele não se dá no nível da identificação tão-somente, mas da convivência, da passividade e do consumo, por exemplo, das representações do feminino na pornografia ou no cinema de terror.

5.

“Onde há verdadeiramente *Parresía*, não se fica impune ao pronunciá-la — ou realizá-la, porque ela pode ser um ato. Assumir os riscos. É disso que se trata, afinal” (Leite, 2019, p. 26). A perspectiva cênica da dramaturga brasileira se aproxima da cena criada por Angélica Liddell na medida em que o risco se acentua, não tanto aqui pelo corpo, como faz a encenadora catalã, risco este enquanto potência de manifesto do feminino por meio do uso de memórias autobiográficas traumáticas que dizem respeito a questões sexuais.

Eu venho me perguntando sobre a diferença entre experiência e representação, entre risco e efeito. Menos sobre a diferença, mas mais sobre as consequências mesmo. E diante do terror e do pornô, esses territórios onde a linguagem explode, eu tive que abrir mão do primeiro



porque se eu quisesse sair da representação no caso do terror, eu teria que cometer um crime ou ser morta. Então em relação à *Parresía*, eu fiquei só com o pornô mesmo (Leite, 2019, p. 27).

Os experimentos traçados pela dramaturga envolvem uso de medicação e álcool (receita do boa-noite-cinderela), situações de devaneio e alucinações, entrecortadas com episódios que, segundo Janaina, teriam sido recordados durante tais estados de fora de si. Não a representação, mas a experiência real dos efeitos daquelas substâncias no corpo. Não a cena pornográfica a ser dirigida pela mãe, mas situações de estupro vivenciadas por Janaina Leite: eis o obsceno. Aquilo que a linguagem não diz. O corpo é o elo entre essas duas forças, pois, como em Liddell (2008, p. 9), aqui “mi cuerpo es mi protesta contra mi generación”. Assim, o eu que fala em cena – *persona* performática, sempre duplo, real e ficcional ao mesmo tempo – estabelece uma relação de identidade com o eu infantil, abusado e evocado pelos dispositivos épico e multimidiático em cena. A entrega do próprio corpo e do corpo da mãe em cena é sacrificial, rito do qual tem-se a performance não como meio de expressar a coisa, mas a própria coisa em si. O corpo é protesto, símbolo de desobediência. Trata-se da “tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida”, mantendo “a tensão com o referencial real que a motivou” (Leite, 2017, p. 124).

Assim, a atriz se coloca como figura interseccional: é a vítima, a oferenda, é a mão, faca, facão. O sacrifício. Ela, ao mesmo tempo, é quem oferece e é a própria oferta, mostrando que

En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en el masacre. Con el sacrificio queremos decir YO (Liddell, 2014, p. 99).

Trata-se de pensar o obsceno, pensar uma *ob-scena contemporânea* (Leite, 2021), representar nem sujeito nem objeto: o abjeto, pois, como diz a epígrafe de Kristeva do doutoramento de Janaina Leite, há, na abjeção, algo de violência e rebeldia, mas também de fascínio e desejo. Seduz o olhar que o rejeita, que se desvia por não suportar. O que ele deve ter em mente, independentemente da escolha, é que a Mãe ali está na “função mãe”, lugar idealizado potencialmente



ocupado pela Virgem Maria, perfeita dentre todas as mães. E não apenas a imagem da mãe que permanece virgem, mas, também, aquela que morre com seu filho, aquela cujo sacrifício do filho é também o seu sacrifício:

Protótipo de um feminino ideal entre a mãe e a esposa honrada, entre a virgem pura e a rainha adorada — sonho para qualquer homem e desespero para qualquer mulher, como diz Kristeva —, o modelo se torna ainda mais inacessível ao tornar-se “amarra da humanização” do Ocidente ao vermos uma Maria pobre e humilde ajoelhada diante de seu filho divino (Leite, 2021, 74).

Chamo atenção aos efeitos causados na circunstância de estarmos diante da mãe biológica da atriz no papel da Mãe: parece-me ser também nesse ponto que *Stabat Mater* dialoga com Liddell e Kristeva, mas também com o conceito de Melanie Klein de matricídio. Janaina Leite incorpora essas três leituras em sua construção de sua hipótese: “de que matar a mãe assume a dupla e complexa função: deslocamento das representações do feminino de um lado – como vemos na singular dialética misógina da obra de Liddell – e, engendramento de modos de ressurreição de si através do gesto criador, de outro.” (Leite, 2021, p. 10). Janaina retoma essa imagem a partir da destruição e derrota vistas por Simone de Beauvoir, mas que Kristeva (1987, p. 218) vê como “ideal final”: “madre completamente humana” capaz de doação e abnegação infinitas. É nesse ponto que Kristeva vê, em contrapartida, gratificação e gozo. Ao empregar, como método, a pornografia, o espetáculo aponta o viés crítico da representação do feminino; ironicamente, o obsceno não está na cena dirigida pela mãe, mas nas violências (morais e sexuais) contra corpos de mulheres. Assim, um boletim de ocorrência de 18 de agosto de 1997 surge como elemento referencial do trauma, um dos vários elementos e contextos, “porque nunca se sabe quantos contextos serão necessários para se fazer um trauma” (Leite, 2019, p. 36).

A fim de restituir esse lugar da mãe, localizá-la no passado e na sua história, Janaina Leite busca (e me parece conseguir) colapsar a dicotomia entre arte e vida, entendendo que conceitos como profanação e *parresía* vão além de representações: são *gestos*, um agir ético. Ultrapassar a barreira do impudor seria entrar em uma possibilidade brutal de liberdade na criação e na construção da obra, não sendo, nenhuma das duas, fingimento. A nosso ver, dramaturgias que lidam, de alguma forma, com a autoficção cênica – ou outros “teatros do real” –



“manipulam, justamente, a curiosidade voyeurística do público, em relação, de novo, ao local ocupado pela *verdade* em tais obras” (Leite, 2017, p. 124).

Como toda arte de provocação, esse tipo de experiência artística busca o mais profundo da identificação: enquanto muitos entendem a provocação como choque, o texto e a cena de Janaina Leite buscam um olhar mais atento a uma experiência/trauma pessoal para que essa se converta em reconhecimento artístico, político e social. Rompe-se os limites da cena para se aprofundar nos sentidos das violências morais e sexuais contra a mulher, rompimento que tem, na memória, um dispositivo riquíssimo, “já que o gesto autobiográfico recai, seja sobre o vivido, seja sobre uma percepção atual do si mesmo, que no momento da elaboração já é também um trabalho sobre o passado” (Leite, 2017, p. 125). Uma vez confundidas vida e arte, experiência e representação, intensifica-se a tensão cênica que irrompe em metateatro e *performance*.

Nesse jogo entre a origem e o agora, e toda a trajetória entre um ponto e outro, há um evidente processo de autoconhecimento brutal. Ao final, não na cena experimental de sexo, não no uso do real mediado pela ficção, não na *persona* performática a partir dos elementos autobiográficos, mas Janaina Leite percebeu que

O ato psicomágico estava acontecendo em outro lugar. Durante todo o processo, eu achei que a qualquer momento minha mãe fosse sair, desistir. Primeiro que ela não fosse aceitar o convite. E depois, quando ela foi vendo o que ia ser isso aqui. Eu achei que, talvez, eu tivesse pedido demais, esperado demais. Mas qual não foi a minha surpresa, ele partir e ela FICAR (Leite, 2019, p. 52).

Tem-se, então, a elevação da Mãe como onipresente, ou o mais próximo de um aparente final conciliador. Há, portanto, uma ressignificação da presença enquanto criadora de sentidos e efeitos, metateatral por excelência. No percurso da Virgem à pornografia, a perspectiva é outra: a filha *escolhe* a mãe. Rompe-se o ciclo, a repetição. Por meio da rapsódia autoficcional, Janaina Leite desmitifica mitos: os da virgindade, do falo, da verdade e da maternidade são apenas alguns deles. Somos quem somos ou somos, apenas, repetição, repetição, ciclo e frustração? A partir de Foucault e Butler, podemos pensar a cena de *Stabat Mater* como uma ação moral que, como tal, comporta uma relação ao real em que se



efetua. Em cena, a quebra de uma conduta moral implica na necessidade de o espectador repensar-se eticamente dentro de uma rede simbólica a partir de “práticas de si”, de “modos de subjetivação” indissociáveis dessa ação moral. Se, para Foucault, a moral é inventiva, inventa-se, em cena, uma nova moral a partir do dizer-a-verdade. A Mãe diz ecoando Liddell e Paglia: “Uma mulher depois de parir já não tem mais nada, as mães amassam as suas filhas com o pior de si mesmas para que a história volte a se repetir.” (Leite, 2019, p. 39). Quebra-se o ciclo, a história. Quebra-se o mito.

Referências

BUTLER, Judith. *Relatar a si mesmo: crítica da violência ética*. Trad. Rogério Bettoni – Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Persona Performática: alteridade e experiência na obra de Renato Cohen*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2012.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. Teatro em processo, processo auto-biográfico: “Conversas com meu pai”. *Sala Preta, São Paulo*, v. 14, n. 2, 2014. p. 198-203. Acesso: 20 jun. 2024. DOI: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p198-204>

FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022.

FRUCHAUD, Henri-Paul; LORENZINI, Daniele. Introdução. In: FOUCAULT, Michel. *Dizer a verdade sobre si*. Trad. Salma Tannus Muchail. São Paulo: Ubu Editora, 2022, p. 11-22.

HOISEL, Evelina. *Teoria, crítica e criação literária: O escritor e seus múltiplos*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2019.

JUNG, Carl Gustav. *Memórias, sonhos, reflexões*. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Historias de amor*. Cidade del Mexico: Siglo XXI Editores, 1987.

LEITE, Janaina Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

LEITE, Janaina. *Stabat Mater*. São Paulo: Associação Centro Cultural, 2019.



LEITE, Janaina Fontes. *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*. 2021. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2021.

LIDDELL, Angélica. La desobediencia, hágase en mi vientre, *Pliegos de Teatro y danza*, n. 26. Madrid: Aflera Producciones SL., 2008.

LIDDELL, Angélica. *El sacrificio como acto poético*. Madrid: Editorial Continta Me Tienes, colección Escénicas, 2014.

LIMA, Ricardo Augusto de; PASCOLATI, Sonia. Reescritas políticas na cena contemporânea: navegando na *Odisseia* da Cia. Hiato. In: FLORY, Alexandre Villibor; Matsunaga, Priscila [Orgs.] *Teatro e política*. GT da Anpoll dramaturgia e teatro. São Carlos: Pedro & João Editores, 2022. p. 185-211.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*. Trad. Jacó Guinsburg, Marcio Honório de Godoy, Adriano C. A. e Sousa. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RAMOS, Luiz Fernando. “*Stabat Mater*: a profanação de si como poética”. *Sala Preta*, São Paulo, v. 19, n. 2, p. 249-251, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v19i2p249-251>. Acesso em: 28 fev. 2023.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *O futuro do drama: escritas dramáticas contemporâneas*. Trad. Alexandra Moreira da Silva. Porto: Campo das Letras, 2002.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poética do drama moderno*. Trad. Newton Cunha, J. Guinsburg, Sonia Azevedo. São Paulo, Perspectiva, 2017.

Recebido em: 30/06/2024

Aprovado em: 17/08/2024