



# A profanação fundamental

## Crítica de Stabat Mater de Janaina Leite

16 de novembro de 2019 [Críticas](#) [Daniele Avila Small](#)

[English version: http://www.questaodecritica.com.br/2020/03/stabat-mater-english](http://www.questaodecritica.com.br/2020/03/stabat-mater-english)

Em *Stabat Mater*, Janaina Leite dá continuidade a um processo que conjuga pesquisa de linguagem e investigação de si. Depois de uma apresentação do processo criativo na 6ª MITsp – Mostra Internacional de Teatro de São Paulo em março de 2019, a peça estreou no CCSP – Centro Cultural São Paulo, sendo uma das finalistas do Edital de Dramaturgia em Pequenos Formatos desta mesma instituição no ano anterior. Depois, fez apresentações no Teatro de Contêiner, onde assisti ao espetáculo. Vale lembrar que o Teatro de Contêiner é o espaço da Cia. Mugunzá, criadora da peça *Luis Antonio Gabriela*, uma referência do teatro documentário autobiográfico contemporâneo no Brasil, que guarda parentescos com as questões que vou apresentar aqui. Neste mês, novembro de 2019, *Stabat Mater* volta ao Teatro de Contêiner. Tanto a peça quanto a visita ao espaço valem a viagem a São Paulo.

Há alguns anos, a artista tem pesquisado a linguagem do documentário cênico, com dedicação especial ao teatro autobiográfico. Isso se dá desde a criação do espetáculo *Festa de separação*, com Fepa Teixeira, em 2008, passando por *Conversas com meu pai*, de 2014, com Alexandre Dal Farra, espetáculos que analisa em seu livro, *Autoescrituras performativas – Do diário à cena*. *Stabat Mater* é um desdobramento – e também um salto

considerável de elaboração formal – de *Conversas com meu pai*, peça que trata de uma situação incestuosa entre ela e o seu pai, já falecido na época da estreia.



Janaina Leite em *Conversas com meu pai*. Foto de Rodrigo Pereira.

O que percebo como um salto, um ganho significativo no trabalho sobre a linguagem, é a transição de uma abordagem que rodeia o assunto, detendo-se em uma crise de artista com relação ao falar de si, na direção de um enfrentamento radical da escolha pelo relato autobiográfico como um trabalho efetivo que a atriz faz sobre si mesma. Se em *Conversas com meu pai* havia uma polarização entre o real e o ficcional na representação, ou ainda um conflito diante da confiabilidade da memória, em *Stabat Mater* a discussão ganha outra dimensão. As oposições verdadeiro/falso e realidade/ficção enquanto valores que se excluem mutuamente já não parecem tão importantes. A noção de verdade neste trabalho é mais complexa e amadurecida.

É comum que a recepção crítica das obras autobiográficas demande uma ultrapassagem, que algo aconteça para além do “mero” compartilhar uma história pessoal. Os próprios trabalhos de Janaina Leite são carregados de questionamentos sobre procedimentos, evidenciando que o “falar de si” está constantemente atravessado por seus modos e motivações. Na peça de 2014, essa autocrítica aparecia mais como um dispositivo autorreferente, quase um cacoete de uma dramaturgia que quer se justificar de antemão perante as críticas que pode vir a receber. Em *Stabat Mater*, a autorreflexividade na linguagem é entendida como parte indissociável da investigação que a obra empreende, como algo que já está dado, e evidencia que as questões mais enigmáticas da vida particular são também questões de linguagem e que precisam do trabalho sobre a linguagem para que sejam destrinchadas.

Outra ressalva que geralmente se faz é que as peças autobiográficas são uma forma de terapia – como se terapia fosse um capricho pequeno-burguês. A artista assume sem pruridos a proposta de autoanálise, a necessidade de investigar determinados episódios da sua vida e os procedimentos da memória na lida com esses acontecimentos. A proximidade entre a teatralização e os processos de investigação de si é evidenciada na reprodução, em cena, de uma sessão de constelação familiar da qual a atriz participou. A teatralidade dos procedimentos desse tipo de terapia, em que determinados corpos e objetos são arranjados para representar espacial e visualmente as relações que estão sob exame, faz um espelhamento da dinâmica de combinação de elementos na dramaturgia de *Stabat Mater*.

O arranjo dos elementos se dá por meio de uma dramaturgia que é ensaística na medida em que é tateante, não se quer econômica e nem mesmo objetiva, que se permite perambular pelos assuntos, testar intuições. Nesse sentido, identifico em *Stabat Mater* um aspecto do teatro documentário contemporâneo que é a exposição de estruturas de pensamento, de leituras de mundo, dos andaimes emocionais que moldam os afetos, uma dramaturgia que se debruça sobre a observação de questões, desdobra suas partes, abre e expõe o que está

dentro de uma ideia, como uma autópsia. A artista investiga os seus traumas e recordações como em um experimento, compartilhando com o público as suas especulações e resultados. Dos diversos componentes de que lança mão, o mais significativo é a presença física da sua mãe, Amália Fontes Leite. Se o espetáculo anterior se dedicava a investigar a obscura relação paterna, *Stabat Mater* se detém sobre o fato de que durante todo esse processo, a filha simplesmente não enxergava a mãe como parte da equação que estava tentando resolver. É para encarar esse enfrentamento que ela traz a mãe para a cena, expondo a sua presença como um dado a ser percebido, por nós e por ela mesma, e como um componente ativo e reativo da formulação que está em teste.

A peça, realizada por uma equipe de mulheres em todas as funções, também conta com a presença de Lucas Asseituno, designado como Priapo, e também como “amador”, cuja participação é determinante para a produção de imagens que jogam com a triangulação entre mãe, filha e figura masculina, mas também com a configuração Virgem Maria / Jesus Cristo.



Stabat Mater. Foto: André Cherri

A narrativa de fatos reais e/ou fictícios, sonhos e lembranças, a projeção em vídeo de documentos da sua vida pessoal e artística, bem como a autodocumentação do processo criativo com referências factuais, teóricas e poéticas, não se dão como uma exposição argumentativa que se restringe à elaboração racional. A atriz define o seu relato como um ato de parresía, “a coragem da verdade”. Essa expressão é usada por Michel Foucault para definir uma ideia de expressão da verdade na Grécia pré-socrática que implica um comprometimento que faz algo acontecer com aquele que fala. A atriz explica que a parresía tem a ver com o vínculo entre aquele que diz e o que é dito. Não se trata, então, de uma fala que produz um efeito imediato na plateia (como um truque cênico que choca, comove ou impressiona), mas um gesto que implica um risco para quem fala. Assim, a peça não é um “mero” relato de uma história pessoal, mas algo que de fato se dá e que precisa, para isso, da presença de espectadores. Pelo que entendi – não tenho um estudo prévio sobre o assunto – Foucault vai relacionar a parresía ao cuidado de si: a cura por meio de um discurso verdadeiro.

Entendo esse processo como um enfrentamento de si por meio da criação da linguagem cênica, da oralidade e da materialização das narrativas e dos questionamentos. Mas o embate da atriz consigo mesma precisa passar fundamentalmente pelo corpo para que a parresía tenha uma performatividade, isto é, para que realize uma ação sobre quem fala, que de algum modo altere o estatuto do que está em jogo, mesmo que em camadas sutis. No caso, como o “dizer uma verdade” se dá na forma de uma peça de teatro, o processo de cura se dá pela *poiesis*.

A atriz também usa a expressão de Alejandro Jodorowski, ato psicomágico: “uma ação real que produza consequências simbólicas ou uma ação simbólica que produza consequências reais, mas que devolva cada uma dessas figuras às suas devidas posições.”<sup>[1]</sup> Mas nada disso faz com que o trabalho deixe de ser teatro, que se

torne algo maior, menor ou até mesmo de outra natureza. O teatro acolhe todos esses aspectos, não apenas na linguagem contemporânea, mas principalmente na sua ancestralidade.

A parresía, no entanto, pressupõe necessariamente a escuta. Alguém precisa permanecer para escutar. O título da peça é uma expressão em latim que quer dizer “estava a mãe” e que se refere à permanência de Maria ao longo do calvário de Jesus. *Stabat mater* é também o título de um texto teórico, outro elemento central da construção dramatúrgica do espetáculo. Nesse texto, a filósofa e psicanalista Julia Kristeva apresenta um posicionamento crítico com relação à concepção “imaculada” de Maria, bem como dos desdobramentos dessa imagem na cultura cristã, especialmente no que concerne o corpo da mulher. Parece que a palavra usada no texto em hebraico quer dizer simplesmente “mulher em idade de casar” e que a designação “virgem” seria um desvio na tradução. A ideia de uma mulher que se torna mãe sem a experiência da sexualidade, do prazer e acima de tudo do livre arbítrio, é nuclear da construção de um imaginário que toma o corpo da mulher como receptáculo, como matéria a serviço de desígnios externos e superiores a ela, e não como ser em si. A fecundação sem sexo que fundamenta a mitologia cristã é o ponto nodal da fantasia, ou melhor, do mito da passividade feminina. A associação entre maternidade e santidade, como se a maternidade fosse uma espécie de antídoto para a natureza demoníaca contida na condição feminina, para a impureza fatal do corpo da mulher adulta, é também um tema a se tratar.<sup>[2]</sup>

A virgindade como valor de pureza é exemplificada na peça com os roteiros de filme de terror que se valem de um dispositivo recorrente, a sobrevivência da “final girl”, aquela personagem que, dentro de um grupo de outras mulheres que têm relações sexuais e são brutalmente assassinadas, ela, que é virgem, portanto pura, consegue não apenas escapar, mas matar o monstro predador. O mito da passividade feminina também é explorado no espetáculo pelo diálogo com a pornografia. A ideia de relação sexual que aparece na pornografia comum mostra o corpo feminino como algo que pode ser aberto e penetrado, como matéria inerte e à disposição, cuja função primordial é “receber”. Os filmes de terror têm muitas cenas de sexo que terminam com o esquarteramento do corpo feminino. Por outro lado, cenas de filmes pornô podem ser pensadas como cenas de terror, na medida em que deliberadamente imitam situações de estupro, imprimindo a livre associação entre desejo e violência sobre a imagem do corpo feminino.

Essa aproximação levada à cabo na vida real por um assassino necrófilo, estuprador e esquarterador, que hoje está solto e vendendo livros sobre a sua história, é tema de um espetáculo da encenadora espanhola Angélica Liddel, *Qué haré yo con esta espada?*, que não é mencionado em *Stabat Mater* mas que, na minha recepção, entra como componente determinante para se pensar a obsessão do homem, e de toda a cultura patriarcal, em tomar o corpo feminino como matéria disponível ao consumo, passível de qualquer tipo de violação. O trabalho de Janaina Leite, como o de Liddel, evita o discurso moralizante – e isso não significa que ela esteja naturalizando ou espetacularizando a violência.<sup>[3]</sup>

Além da relação com o pai, a que se refere como incestuosa e não como abusiva, a atriz também coloca em jogo o relato de uma situação de estupro num momento em que caminhava sozinha para a escola. Mas a história real particular em que seu corpo foi subjugado (como em um filme de terror) é só uma parte do problema. A invisibilidade da mãe nos seus processos psíquicos é a grande pergunta, latente em toda a peça. A mãe aparece como símbolo, mito, imagem, memória, como um dado da realidade, mas também como sujeito, alguém que compartilha a sua versão e expõe os seus próprios fardos, mas, sobretudo, como aquela que permanece. Sua presença, no entanto, não é inércia nem passividade – apesar da sua energia serena –, mas uma potência específica, uma resistência antiga que confere a firmeza necessária à corda do espetáculo, a corda da escuta, que sustenta a performatividade da parresía.





Stabat Mater. Foto: André Cheri.

Há ainda outro elemento, muito determinante, que funciona, por assim dizer, como o complemento corpóreo da parresía, em que a sua dimensão relacional alcança um grau mais agudo. A atriz se propõe a filmar uma cena de sexo com um ator pornô, dirigida pela mãe. O ator pornô foi escolhido por testes, cujos registros são, em parte, compartilhados no espetáculo. Nesse momento, acontece um encontro simbólico significativo, uma convivência de imaginários antitéticos: a maternidade e a pornografia. Esse encontro, longe de ser um recurso polêmico vazio, se dá como um arriscado gesto de cura. Se não de cura, pelo menos de inversão simbólica. A ideia de fazer uma cena de sexo “de verdade” com um ator pornô, com a assistência da mãe, perfura duas condições problematizadas na peça: a ausência e a passividade.

Sobre a ausência, podemos pensar que a mãe estava sempre presente, que o problema estava no olhar da filha, que não conseguia enxergar a figura materna. Mas também podemos pensar no peso da ausência da mãe nos momentos em que a filha esteve em situações de fragilidade. Não sabemos detalhes sobre a relação com o pai, mas sabemos da ocasião do estupro (registrado no boletim de ocorrência da época como tentativa de estupro). Demandar a presença da mãe na realização de uma cena de sexo com um ator pornô pode ser uma forma de subverter essa narrativa, de justapor outra imagem a essa memória. Por ela e pela mãe, por mais desconfortável que seja.

Para além disso, colocar-se numa situação de produção de imagens afins com a pornografia pode ser um modo de inverter ou mesmo de subverter, com a participação do corpo e não apenas pelo discurso, o mito da passividade feminina. Uma profanação fundamental. A intervenção da edição sobre o vídeo do nascimento de um de seus filhos é também uma poderosa produção de inversão, uma imagem que perturba o repertório pornográfico e o ideal de pureza da maternidade. Ao reescrever essas imagens e narrativas pelo avesso, Janaina Leite plasma na realidade a sua escolha de não ser vítima, de não ser receptáculo. Conjugando todos esses elementos é uma sonora afirmação da coragem do fazer: a elaboração poética como um assumir categórico da sua devida posição.