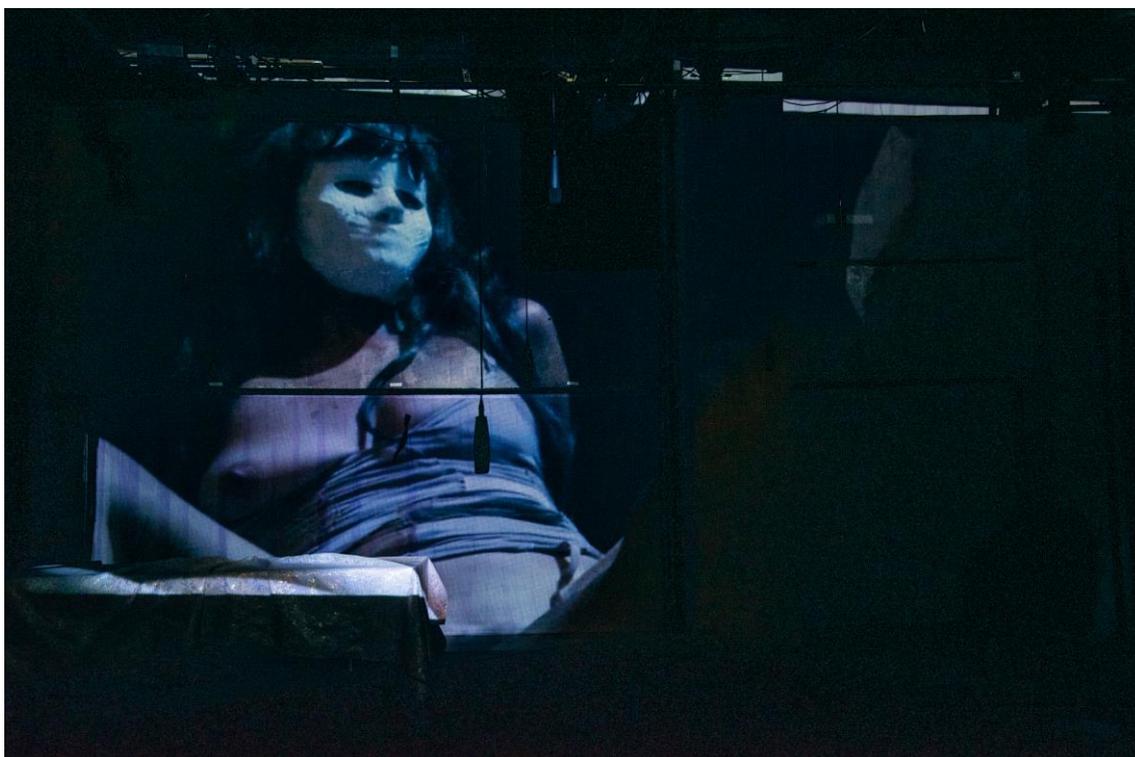


Do real documental ao real obscuro

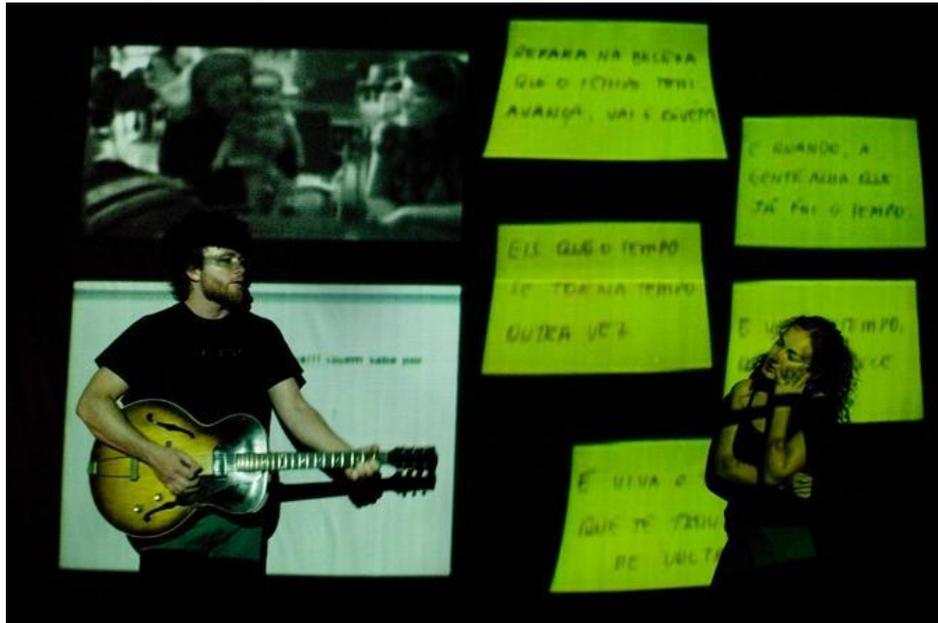
por Janaina Leite



O que eu posso dizer, em primeiro lugar, é que nesses já mais de dez anos nos quais enveredei pela pesquisa sobre o documental e o autobiográfico no teatro, eu nunca quis fazer uma peça sobre a “minha vida”. O problema foi que, quando isso se deu, é que não havia como não fazer. São trabalhos que nascem da *pressão das marcas*, de sua violência, sua urgência, a necessidade de criar um novo corpo para responder à essas marcas, marcas que *me obrigaram a pensar*, parafraseando Suely Rolnik. Fazer uma “peça de teatro” é, claro, sempre uma escolha. Mas lidar com os conteúdos psíquicos que se manifestaram nesses processos era uma exigência que, do contrário, seu recalque ou forclusão só poderiam ter por consequência a expressão em sua via sintomática. Escolhi a expressão *artística*. E, como *a inteligência vem depois*, como dizia Proust, o que se segue a partir do confronto com as marcas, do deixar-me estranhar por elas, é uma afluência entre arte e vida, teoria e estética, indissociáveis.

O real documental

Tudo começou em 2008 com a experiência de criação de "Festa de separação: um documentário cênico". De forma intuitiva, sem nenhum referencial estético ou teórico, eu e meus parceiros Felipe Teixeira Pinto e Luiz Fernando Marques, atualizávamos em cena a experiência de separação real entre mim e meu ex-marido, Felipe, músico e professor de filosofia. Diante de uma atriz e um professor, ex-casal real, foi preciso inventar um processo que, mais do que "ensaio", fosse dispositivo de criação. O que foi possível através da realização de *festas de separação* que, a maneira de *happenings*, eram vivência e acontecimento de uma separação real, mas também espaço performativo para uma dramaturgia em processo. Nunca ensaiamos a peça. Fazíamos "festas". Primeiro, para pessoas muito próximas, parentes, amigos, e depois, ampliando para conhecidos, estranhos, até chegar a uma estrutura que unia uma história de separação, reflexões sobre o amor contemporâneo e os registros da experiência performativa de ter realizado festas de separação, híbrido entre uma cerimônia real e dispositivo de criação.

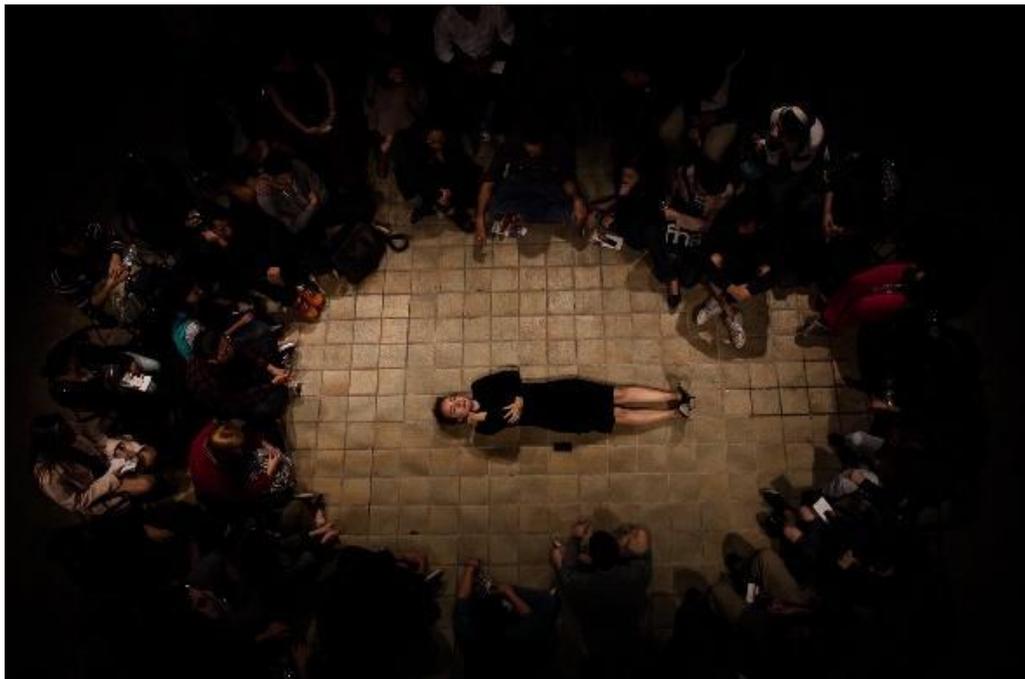


Felipe Peixeira Pinto e Janaina Leite em "Festa de separação: um documentário cênico" - Fotos de Marília Toledo

Nesse momento, era muito mais a relação com o cinema – não à toa nomeamos o trabalho de “documentário cênico” - que mobilizava as perguntas sobre teatro que passaram a me mobilizar: Como o real pode atravessar a cena teatral? Como trazer para o teatro a experiência documental? Quais os recursos possíveis para fazê-lo? Quais implicações estéticas dessa operação? Quais são as

possibilidades de aprofundamento e radicalização no uso do material documental e do ficcional? Como transitar nos limites entre esses materiais? Como apagar esses limites? Essas eram algumas das questões que norteavam o trabalho. Nessa época, tomei contato com o termo "teatro documentário", e fiz desse estudo base de trabalho durante um certo período. A ideia de um teatro documentário parecia sintetizar alguns temas que me rondavam como a memória, o trabalho com arquivos na criação de dramaturgia e a perspectiva autobiográfica.

Mas uma outra via se anunciava, ao dar início a uma nova criação com ponto de partida autobiográfico que viria a público apenas em 2014. Foi ainda em 2008 que surgiram as primeiras ideias para um projeto artístico baseado nas "conversas" que eu mantinha com meu pai já há alguns anos. Devido a uma traqueostomia, ele perdeu a capacidade da fala e passou a se comunicar por escrito. Essas conversas ficavam, em parte, registradas nos papezinhos que ele usava para se fazer entender. Essas frases, tiradas de seu contexto, acumuladas aleatoriamente numa velha caixa de sapatos, me pareciam sugerir um possível ponto de partida para a criação de uma dramaturgia que, como a memória, colocasse o registro do vivido à mercê da complexa relação entre presente e passado, experiência e registro, viver e contar. Era também a oportunidade para dar início a um processo de busca delicado em relação aos nós de uma história conflituosa entre pai e filha, algo entre o amor e o ódio, a atração e a repulsa. Depois de anos de ruptura, a reaproximação entre mim e meu pai só se deu quando ele já não podia mais falar. Finalmente "conversamos" as conversas que nunca tínhamos tido antes. Por ironia do destino, depois que ele parou de falar, fui diagnosticada com um processo de perda degenerativa da audição que me levou parte significativa da minha capacidade de ouvir. Nesse novo contexto, nos reencontramos. E o silêncio que se impunha agora como uma condição física de ambos, se apresentava também como metáfora para o tanto de indizível que habitava nossa relação.



Janaina Leite em "Conversas com meu pai" - Fotos de Milton Dória

Nessa época, passei a recolher, ainda sem saber para que fim, esses fragmentos, resíduos das tardes que passávamos juntos, sentados em uma mesa de bar, pescando, ou ouvindo um disco na vitrola. Havia as conversas, e havia os silêncios; ambos foram a base do que se tornou um *work*

in process de quase sete anos, dando origem a um trabalho muito menos óbvio a nomear pois que, se mantendo autobiográfico, desembocava em uma perspectiva mítica e onírica através do tema do incesto.

O processo criativo de “Conversas com meu pai” parecia ter chegado ao seu termo junto com a pesquisa teórica que o acompanhou durante parte do trajeto. Partia de um campo que se pretendia “documental”, mas caminhava para outro que não reivindicava categorias, sem deixar de atentar para as particularidades das questões estéticas de trabalhos que se lançam em um território híbrido entre arte e vida. Tentei mapear essa trajetória e questões no livro “Autoescrituras performativas: do diário à cena” editado pela Perspectiva, acreditando encerrar um certo ciclo de pesquisa que, além de pessoal e artística, se pretendia também conceitual ao trazer a história e a psicanálise para pensar as possibilidades de autorrepresentação nas artes.

O que eu não imaginava é que “Conversas com meu pai” gestava, em negativo, de forma completamente inconsciente, uma experiência ainda mais complexa, tanto em termos biográficos como estéticos que daria origem, anos mais tarde, ao trabalho “Stabat Mater”.

Encontros – Angélica Liddell e o “comumente feminino”

Pouco mais de um mês antes de estrear “Conversas com meu pai”, assisti “Eu não sou bonita” de Angélica Liddell na Mostra Internacional de São Paulo (MIT). Eu tinha tido meu primeiro filho há menos de um ano, saía pouco para ir ao teatro, e mesmo não sabendo nada sobre a artista, me chamou a atenção o nome da peça e foi o único trabalho que me organizei para ver aquele ano, sem saber que aquele contato seria um divisor de águas na minha maneira de pensar o teatro.

Posso falar de uma maneira conceitual sobre o modo inaudito com que Liddell trabalha a performatividade e a autobiografia em cena, mas o que me assombrou foi ver uma mulher entrando em cena como uma bruxa de histórias

infantis, falando do abuso que sofreu na infância, cortando com uma gilete os joelhos enquanto regia uma ária. Ver um cavalo branco de verdade no palco em uma sessão que foi interrompida durante 40 minutos por ativistas contra o especismo. Ver a plateia discutir entre si pela continuidade ou não da peça enquanto a artista, embriagada, ainda sangrando, deixava o palco, em um semi transe - li mais tarde que era o estado que ela diz a acometer nessa cena entre o teatro e o ritual, a representação e o sacrifício. Ver um rapaz desmaiar por conta do sangue que ela comeu em um pedaço de pão; as fotos projetadas de lugares ermos e a lista de meninas estupradas e mortas nessa paisagem de contos de fadas com cavalo branco e pilha de colchões que relatei à história da princesa e o grão de ervilha. O documental e o onírico se chocavam em uma cena que mobilizou toda a minha relação com o teatro. Na verdade, com a vida, pois que não só o teatro de Liddell, mas ela própria, sua controversa maneira de falar sobre sua condição de mulher assumindo por vezes uma faceta declaradamente misógina, a maneira como sua "pornografia da alma" se expressa no limite entre arte e vida, e tudo sobre ela que passei a investigar depois disso, me propuseram um enfrentamento sem volta, com o que ela chama de "o comumente feminino".

A "mãe" foracluída

O espetáculo "Conversas com meu pai" investiga memórias incestuosas que em sua indiscernibilidade entre lembrança e sonho terminam por criar uma trama discursiva labiríntica na qual o próprio narrador – eu, Janaina – termina por se perder. Focada exclusivamente, insistentemente, obsessivamente na figura do pai, na relação com o pai, é apenas depois de concluída essa jornada de anos, com o espetáculo estreado, e meu segundo filho nascido, que passei a me perguntar "onde estava a minha mãe, a MÃE, durante esses anos todos?". Onde ela se posicionava nesse conjunto de imagens produzidos por mim sobre essa relação *pai e filha*?

“Não é a minha mãe” é a frase síntese de Freud para a *denegação*. O ponto de recusa e omissão, pareceram apontar para algo que estava *fora*cluído. Justamente, no apagar tão descarado da figura da mãe, encontrei, em todo o longo processo de “Conversas com meu pai”, um *estranho e inquietante* ponto cego. Um ponto cego que apontava para o lugar do feminino em mim e, descobri, não só. Mas de uma fusão entre o feminino e o maternal que é um dos pilares da construção e demarcação de gênero no Ocidente.

Essa espécie de *insight* biográfico deu origem a três investigações que envolveram quase cem artistas: “Feminino abjeto 1” (2017), “Feminino Abjeto 2 – O vórtice do masculino” (2018) e “Stabat Mater” (2019). Olhar para a *mãe* e o *feminino*, abriu as portas para um dos conceitos mais instigantes que encontrei até aqui, a abjeção, formulado por Julia Kristeva a partir do pensamento de Melanie Klein.



Feminino Abjeto 1 - fotos de Laio Rocha





Feminino Abjeto 2 na Vila Maria Zélia – Fotos de André Cherri

Apesar do senso comum que alia o abjeto ao “repulsivo”, o conceito mapeado por Kristeva em seu livro “Os poderes do horror” diz respeito a tensão dentro/fora, ou melhor, a uma dimensão fronteira já que, sem se tornar nunca um *objeto* (configurado pela oposição eu/outro) o abjeto remonta a uma crise narcísica que nos é fundante. Aparentemente abstrato, o conceito de abjeção se elucida quando a autora funda seu sentido principal no processo de individuação do bebê em relação à mãe, já que antes de entrar no território da lei paterna que estrutura o campo social das trocas simbólicas, já estivemos, um dia, fusionados, amalgamados no território da mãe. Antes de sermos um “indivíduo” fomos parte do corpo de alguém. E essa separação não se dá nem imediatamente ao nascer, e segundo as autoras, nem completamente ao longo da vida. Permanecer irremediavelmente preso a esse território é um perigo como o mostra os quadros de psicose, ao mesmo tempo, não ser capaz de *voltar*, significa perder a capacidade de adentrar o território fragmentado, pré-linguagem, sinestésico, pulsional, que um dia, representou *o corpo da mãe*. É esse território que Kristeva

e Melanie Klein - psicanalista que resgatou o papel fundamental da mãe na teoria demasiadamente parcial em favor do pai, de Freud - vão nomear como o "semiótico". Terreno, por excelência, da criação artística. Segundo Klein: *matar a mãe para pensar, voltar à mãe para criar!* Esse paradoxo é o cerne de todas essas experiências que se deram a partir de um "feminino abjeto" pois que tiveram por centro um jogo de identificação e repulsa em relação à figura materna, ou retomando Liddell, em relação a esse "comumente feminino" do qual a transmissão depende, em grande parte, desse posicionamento estratégico da figura da "mãe".

A mãe é então, nesses trabalhos, não apenas assunto ao plasmar alguns axiomas fundamentais para as representações do feminino no Ocidente, mas é também forma posto que essa tensão lei-simbólico-teatralidade *versus* real-semiótico-performatividade foi também base estética dos trabalhos ao aliar em cena teoria, metalinguagem e performance ao simbolismo ostensivo próprio da linguagem do mito e do sonho.

Stabat Mater – em busca do *real obscuro*

Como em um *ato falho*, essa mãe que passou despercebida em "Conversas com meu pai", é agora retomada e tornada central nessas experiências, especialmente, em "Stabat Mater".

Onde estava a mãe? é a pergunta que é indiretamente respondida através da Virgem Maria e o *stabat mater* – ou "a mãe lá estava" – referência ao poema do século XII que consagrou o tema de Maria aos pés do filho padecendo na cruz. "Stabat Mater" é também o nome do artigo de Julia Kristeva de 1986 em que a filósofa e psicanalista defende que Maria, essa mulher que deu à luz "sem prazer e sem pecado", fecundada enquanto dormia, tornou-se o protótipo para a construção no ocidente de um feminino que se dá entre a santa e a caída, entre a abnegação e o masoquismo.



Amália Fontes Leite e Lucas Asseituno em "Stabat Mater" - Foto de André Cherri

Em uma totalidade ideal que nenhuma mulher singular poderia encarnar, a representação de Maria, ao longo dos séculos, vai assimilando as qualidades da mulher desejada e da Santa Mãe que se tornou o centro do amor cortês no século XIII. Não à toa, encontramos o poema "Stabat Mater" na versão *dolorosa* (a sofredora) e na versão *speciosa* (a bela). É ainda mais inacessível quanto mais humana ao tornar-se "amarra da humanização" do Ocidente mostrando-se pobre e humilde, ajoelhada diante de seu filho divino. Nessa imagem que Simone de Beauvoir viu uma derrota feminina, Kristeva vê o ideal final pois que se trata de uma mãe totalmente carnal e humana, capaz de doação e abnegação infinitas. Se de um lado, essa imagem está na base das teorias do masoquismo feminino, por outro, dá a ver a contrapartida de gratificação e gozo, de forma que *"a cabeça baixa da mãe diante do filho não exclui o orgulho incomensurável daquela que se sabe também esposa e filha. Sabe-se voltada a essa eternidade (espiritual ou da espécie) que nenhuma mãe inconscientemente ignora, e em comparação com a qual a devoção e até o sacrifício materno são apenas um preço irrisório a pagar."* (KRISTEVA, 1986)

No espetáculo, a dramaturgia evolui construindo a figura dessa *mater* abnegada como aquela, não só passiva, inerte, mas que, ativamente, *se oferece*, se doa, e que parece realizar essa espécie de *destino*, ao permitir o uso incondicional, irrestrito, desse *corpo-feito-para-o-outro*. O outro o filho, o outro o homem.

A partir dessa tese, a peça parte de um jogo de dramatização ou psicodramatização de memórias e sonhos, além do material teórico de uma suposta palestra, para investigar o tropo do corpo da mulher como receptáculo. Seja nos contos de fada em que a princesa é visitada pelo príncipe, ou ainda, nos filmes de terror, por monstros e demônios, a imagem de um corpo inerte, de uma mulher que dorme, é um lugar comum da mitologia à cultura de massa.



"Stabat Mater" - Foto de André Cherri

No trânsito do racional ao sonho, do real ao mítico, duas referências fundamentais ofereceram as bases estéticas do trabalho: o terror e a pornografia, justamente pela excessiva proximidade com o "semiótico" em que se colocam. Territórios nos quais a linguagem explode, deixando, literalmente, ver suas entranhas. Nesse momento, fica evidente de que, agora, o real que eu buscava era menos o "assunto", mas um real que tensionasse o simbólico até seu esgarçamento. Um real enquanto excesso, enquanto *trauma*.

Kristeva nos oferece uma outra possibilidade para pensar a degradação do corpo feminino na cultura de massa para além das teorias do *male gaze*. A imagem do corpo da mulher que, frequentemente, aparece aberto, exposto, vasculhado em seus buracos, suas vísceras, funcionaria como uma espécie de lembrete do tempo gasto no estado indiferenciado do semiótico, onde não se tem noção de si ou identidade. Depois de *abjetar* essa mãe primordial, os sujeitos mantêm uma fascinação inconsciente com o semiótico, desejando se reunir com a mãe ao mesmo tempo que temem a perda da própria identidade. Fascínio e horror; o ventre como paraíso e como tumba. Os filmes de terror proporcionam,

dessa forma, uma maneira da audiência reencenar com segurança o processo de abjeção, expulsando e destruindo a figura materna. Os *slashers* e sua evidente investida fálica através de facões e motosserras, sob essa ótica, são vingadores, lutando contra o medo da dependência. Quem se interessa pela lógica dos *serials killers* vai identificar esse mesmo traço misógino fundado na *reação* contra um feminino onipotente que tem na mãe a primeira matriz. Dessa reflexão em relação ao terror, foi um pequeno passo até a pornografia que segue uma lógica bastante semelhante.

Além de dividir a cena com minha mãe real Amália Fontes Leite sustentando as camadas biográficas dessa secular dimensão mítica, imaginei, para compor o tripé do “romance familiar”, uma figura que responde na peça por “Príapo” e que deveria ser performada por um ator pornô. Pai, príncipe encantado, *slasher*, figura sempre mascarada, oscilando entre algo de sedutor, mas também ameaçador.

No vídeo, camada fundamental da encenação, acompanhamos todo o processo de *casting* para a escolha do ator pornô que faria Príapo assim como as curiosas reações à pergunta lançada aos profissionais à queima roupa: “você aceitaria fazer uma cena de sexo comigo dirigido pela minha mãe?”





Casting e filmagem de "Stabat Mater" - Fotos de Laíza Dantas

Esse mote provocador fez de "Stabat Mater" também um programa performativo em si pois que se tratou de um processo que se deu no desconhecido desse enunciado e sujeito à experiência que seria essa aproximação com a pornografia, somada à presença da minha mãe no trabalho.

Hoje, entendo que a presença dela, *lá*, foi o passo mais arriscado de todos – à *vera Parresía* do processo. Teria certamente muito a dizer e pensar ainda sobre essa minha incursão no universo da pornografia – questões que permanecem em aberto e que deixaram pistas para uma nova investigação que por agora batizei de "Ensaio Escopofílicos para uma História do Olho". Mas fato é que a Virgem Maria nos conta que sexo e maternidade caminham separados há dois mil anos (ou ainda, completamente imbrincados através do mecanismo do recalque e denegação!). E unir, no mesmo espaço, a minha mãe, a minha maternidade e todo o imaginário violentamente erótico que atravessa o trabalho e suas consequências reais na minha vida e na peça, foi algo para o qual não havia mesmo como me preparar. Era *no risco*. Veremos onde isso nos deixa agora...



Para além do sentido óbvio do “obsceno”, comumente ligado ao sexual, o que me atraiu nessa ideia tem a ver com a sua etimologia que se refere a um *fora da cena*. O pesquisador e crítico Luiz Fernando Ramos ao falar sobre “Stabat Mater” sublinhou o seu caráter de ser um “entre espetáculo, palestra e performance, ou sessão terapêutica coletiva, já não importando mesmo a classificação que se lhe aponha”. Nessa borda entre arte e vida, no jogo de cena entre o efeito e o risco, retórica e *Parresía*, entre o hiper encenado e esse algo diante do qual é possível perguntar-se “*isso ainda é arte?*”, me parece que é aí que o trabalho se instala e onde se instalam minhas curiosidades e perspectivas de continuidade.

Ao mesmo tempo que isso parece apontar para uma zona de colapso do que entendemos como “teatral”, me pergunto se não é exatamente disso que se trata enquanto busca estética. Afinal, como nos provoca Angélica Liddell, *quem ousa dizer o que é o teatro?*



Mãe e filha em "Stabat Mater" - Foto de André Cherri