



Formas de Contornar o Vazio – Uma análise sobre as elaborações estéticas de Stabat Mater.

Dante Arruda Paccola

Para citar este artigo:

PACCOLA, Dante Arruda. Formas de Contornar o Vazio – Uma análise sobre as elaborações estéticas de Stabat Mater. *A Luz em Cena*, Florianópolis, v.4, n.08, dez. 2024.

 DOI: <https://doi.org/10.5965/27644669040820240206>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



Formas de Contornar o Vazio – Uma análise sobre as elaborações estéticas de *Stabat Mater*.

Dante Arruda Paccola¹

Resumo

O estudo propõe a análise de como os elementos estéticos articulados na encenação *Stabat Mater*, de Janaina Leite, estão relacionados ao intento da artista em propor certa reordenação das peças de seu romance familiar, bem como de um feminino comumente reportado ao arquétipo da Virgem Mãe. Na chave desse enigma sobre o qual está situado o corpo feminino, conjuntamente sagrado e obscuro, Leite tenciona os reflexos dessa contradição não só em sua dramaturgia, como nos aspectos visuais de sua peça-palestra que mesmo buscando possíveis significações ao enigma, reconhece seu núcleo impossível de significação, falho, vazio e, portanto, sempre propenso a construção de novas significações.

Palavras-chave: *Stabat Mater*, Janaina Leite, feminino, visuais, encenação, mascaramento.

Ways of Bypassing the Void – An analysis of the aesthetic elaborations in *Stabat Mater*.

Abstract

The study proposes the analysis of how the aesthetic elements articulated in the staging of *Stabat Mater*, by Janaina Leite, are related to the artist's intention to propose a certain reordering of her family romance pieces, as well as a feminine one commonly related to the archetype of the Virgin Mother. The key to this enigma is situated on the female body, conjointly with the sacred and obscene, Leite presses on the reflections of this contradiction not only in his dramaturgy, but also in the visual aspects of his lecture-piece which, despite of searching for possible enigma meanings, it recognizes its impossible way to find meaning at its core, flawed, empty and, therefore, always prone to the construction of new meanings.

Keywords: *Stabat Mater*, Janaina Leite, feminine, visuals, staging, masking.

¹ Mestrando em teoria e prática Teatral pela Universidade de São Paulo (USP), bacharel em artes cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), ainda durante a graduação atuou como estagiário no projeto Ademar Guerra da Secretaria de Cultura de São Paulo, promovendo orientações artísticas a grupos teatrais no interior do estado.



Maneras de sortear el vacío – Un análisis de las elaboraciones estéticas del Stabat Mater.

Resumen

El estudio propone el análisis de cómo los elementos estéticos articulados en la escenificación *Stabat Mater*, de Janaina Leite, se relacionan con la intención de la artista de proponer una cierta reordenación de las piezas de su romance familiar, así como un femenino comúnmente relacionada con el arquetipo de la Virgen Madre. En la clave de este enigma sobre el que se sitúa el cuerpo femenino, a la vez sagrado y obscuro, Leite pretende reflejar esta contradicción no sólo en su dramaturgia, sino también en los aspectos visuales de su conferencia escénica que a pesar de buscar posibles significados del enigma, reconoce su imposible núcleo de significación, defectuoso, vacío y, por tanto, siempre proclive a la construcción de nuevos significados.

Palabras clave: *Stabat Mater, Janaina Leite, femenino, visualidades, escenificación, enmascaramiento.*



Afinal, onde estava a mãe?

"E a certa altura, eu comecei a me dar conta que faltava uma peça, uma personagem na trama do meu romance. Afinal, o incesto é uma situação onde há sempre três pessoas e somente dois lugares" (LEITE, 2021, p.287/288).

A inclusão desse impasse na dramaturgia de *Stabat Mater* evidencia o nó e os dispositivos sobre os quais a artista Janaina Leite, junto com suas colaboradoras de escrita Lara Duarte e Ramilla Souza, conduziram a estruturação desse novo projeto. Se em seu espetáculo anterior, *Conversas com meu pai*, Leite investia sobre a relação complexa com o pai, repleta de fragmentos e pontos cegos dentre os quais a questão do incesto subjazia como enigma, em *Stabat Mater* a atriz detém-se sobre o ato falho dessa operação: O fato de que durante todo o processo de estruturação desse espetáculo, a filha não enxergava a mãe como parte fundamental na equação que se propunha a resolver e, no entanto, ainda que fora de cena, *Stabat Mater* (em latim: a mãe estava lá).

Seu título faz referência ao ensaio teórico homônimo de Júlia Kristeva que, por sua vez, retoma a prece medieval *Stabat Mater* para desenvolver o conceito de abnegação, contrapondo o martírio de Maria, mãe imaculada diante da cruz no calvário de seu filho, com outras expressões do feminino alheias à maternidade e, portanto, sujeitas à violência e hipersexualização nas ordens do pai.

A radicalização desse enfrentamento é, então, dimensionada pela artista na presença do corpo de sua mãe, Amália Fontes Leite, em cena, como um elemento autobiográfico menos tendenciado à produção de sentidos do que de presença. Uma presença colocada como dado a ser percebido por nós e pela própria artista. Como elemento ativo e reativo da formulação que está em tese. Afinal, onde estava sua mãe? Que lugar competia à mãe como terceiro excluído no enredo do romance incestuoso protagonizado por pai e filha? Acerca dessas indagações, Leite então atribui a vivência da maternidade ao efeito de um golpe tardio, como se o fato de ser mãe fosse, em suas palavras, "o contexto que faltava para ler o que se dera antes, muito tempo antes, séculos eu diria" (Ibidem., p.288), algo pela atriz/palestrante relacionado em sua dramaturgia ao segundo tempo do trauma.

Nos moldes de uma palestra cênica, Leite parte então do posicionamento crítico de



Kristeva à concepção de uma virgem mãe – fecundada no sono, sem prazer e pecado – como efeito de um possível erro de tradução (já que seu significado semítico compreendia o status de uma jovem não casada), no entanto nuclear à construção de um imaginário que, na cristandade ocidental, projeta o corpo feminino sobre o ideal da imaculada concepção. Como corpo receptáculo, passivo, matéria à serviço de desígnios externos e superiores a ela e não como um sujeito em si, mediador de seus desejos. Esse imaginário se eficiente à fusão da maternidade ao feminino, será também responsável por estabelecer o enigma de que o corpo pertinente à virgem mãe é também o copo mundano que na realidade faz sexo – terreno entre o sagrado e o profano, totem e tabu, o que acolhe e ao mesmo tempo ameaça. Está presente nos contos de fada, nos *slashers movies*, na pornografia; referências nas quais “é frequente a imagem do corpo da mulher indefeso, passivo ou ainda aberto, exposto, dilacerado seja por dentro (...) seja por fora, por esses invasores dos quais os *slashers* são apenas um exemplo” (LEITE, 2021, p.294).

Tal degradação do corpo feminino na cultura de massa, está para Leite associada a reencenação de um processo arcaico que entende o corpo feminino na chave desse enigma, de ser santificado e ao mesmo tempo obsceno.

A agressividade é revisitada como um recurso possível. Um recurso diante do medo da dependência, da fusão ou do retorno a esse ventre que em nossas memórias mais primitivas permanece como paraíso, mas também como tumba. Os filmes de terror proporcionariam assim uma maneira da audiência reencenar com segurança o processo de separação, expulsando e destruindo a figura materna (Ibidem., p.294/295).

A dramaturgia de “*Stabat Mater*” ao mesmo tempo que escancara tais aspectos teóricos e basilares em seu processo, não se limita à sua mera exposição. O que interessa para a atriz sobretudo é a implicação de tais elaborações em seu corpo-carne, a busca de um *ato psicomágico*², performático e profanatório, posto que capaz de promover um “re-arranjo” das comumente posições do feminino (pensadas através do protótipo da Virgem-Maria, subordinadas ao filho, subordinadas ao outro), restituindo à mãe sua sexualidade.

² Termo cunhado por Alejandro Jodorowsky e que na dramaturgia de *Stabat Mater*, será atribuído como “uma ação simbólica que tenha consequências reais, ou uma ação real que produza consequências simbólicas” (LEITE, 2021, p.275)



Partindo dessa prerrogativa, Leite dialetiza com as oscilações entre efeito e *parresia*³ ou entre representação e performance, por meio de uma brincadeira simplória ao pedir que um homem da plateia lhe dê um tapa encenado, falso, seguido de um tapa real. A brincadeira, aparentemente ingênua, mais adiante é plasmada na peça por meio da elaboração de um programa performativo,⁴ cujo enunciado está contido na pergunta que Janaina endereça aos atores pornôs sujeitos a um processo de casting: **“Você aceitaria fazer uma cena de sexo comigo dirigido pela minha mãe?”** (ibidem, p.313)

Ao final do espetáculo vemos projetado sobre mesmo recorte que antes projetava o enunciado do programa, sua realização: uma cena de sexo explícito entre Janaína e Loupan (ator pornô selecionado para participar do espetáculo), ambos mascarados. Existe ali algo que, como Daniele Avila Small bem aponta, compreende um “encontro simbólico significativo” (SMALL, 2019, *online*), a convivência de imaginários antitéticos representados pela maternidade e pornografia.

Estética da Profanação

A coabitação entre o sexo e essa Virgem Maria, sagrada, condescendente e maternal, em *Stabat Mater*, continha para artista algo de essencial à natureza de seu trabalho. Possivelmente a chave para a organização de seu ato profanatório e “psicomágico”, igualmente capaz de redimensionar o lugar da mãe, não mais sobre a perspectiva da ausência, objetificação e passividade, mas talvez de uma maternidade reconquistada, então ciente e digna de sua sexualidade. A fusão desses imaginários historicamente inconciliáveis, se notória na dramaturgia de *Stabat Mater*, pela exploração do texto, do gesto, do ato, não está menos patente em suas escolhas estéticas. Ela está explícita, por exemplo, na cena em que Janaína dança para o Priápo mascarado – nesse momento alusivo a figura de seu pai em um sonho – adornada de uma falsa barriga em gestação, com seu sexo à mostra, mas não só. Aos

³ O conceito Parresia em destaque na dramaturgia a sua apreensão grega, usada para designar a coragem de dizer a verdade que inevitavelmente suscitaria riscos para seu locutor.

⁴ Programa performativo aqui compreendido segundo a conceituação de Eleonora Fabião sobre o termo, como “motor de experimentação psicofísica e política” (FABIÃO, 2013, p.4)



espectadores que adentram o teatro é apresentado um espaço cênico já caracterizado pela convivência de tais elementos antitéticos, cujos contrastes serão tensionados e reconfigurados no decorrer da encenação.

Sobre um carpete vermelho, observamos a mesa da palestra, discernida como tal, não só pela presença da palestrante, mas também de outros elementos recorrentes nesse tipo ambientação, a saber: o microfone, a tela de projeção ao fundo, a luz fria, o vaso com flores e o copo com água sobre a mesa. Contudo, essa mesma mesa de palestra que ao longo do espetáculo assumirá outras significações, em geral próximas aos domínios do sagrado e do materno – mesa de oratório, parto, exames ginecológicos, sacrifício –, desde de o início da apresentação, coabita a cena com outros significantes afins com o terreno da sexualidade. Observamos, por exemplo, um mastro de *pole dance* ao lado da mesa, talvez como insígnia fálica, representante de um ditame paterno, sobre o qual a palestrante, em breve, irá dançar. Junto com o mastro, um mancebo com os trajes masculinos de *Conversas com meu pai*, um letreiro em neon com o título da peça ao fundo, a presença de uma figura masculina que dança usando um “cabeção” de festa infantil. Todos esses elementos corroboram à composição de uma atmosfera cara para Janaina, entre um “puteirinho” e um estúdio/garagem para filmes de baixo orçamento, na qual a artista reconhece a perseguição de uma estética alusiva à relação, de certa forma, perversa do espectador com o real, presente tanto no consumo da pornografia, como dos filmes de horror *snuff*:

Eu sempre imaginei o cenário da peça como um “estúdio de garagem para filmes B”. Hoje não é mais isso, mas tem algo nessa experiência clandestina, “malfeita”, que me interessa. Onde importa de fato o ato. Até aquelas encenações toscas dos filmes pornô na TV com o entregador de pizza seduzindo a dona de casa, apontam para este sentido de que a “ficção” ali, o “teatro”, é um pretexto! Uma relação meio perversa do espectador com o real. Como quando se vê um crime, uma morte em um *snuff movie*. Não importa a “narrativa”, nem como é filmado, mas saber que é real. Por isso, penso qual qualidade/característica de imagem a gente vai produzir? (LEITE, 2020, p.281)

Nesse panorama, a pesquisa de Pedro Henrique Chaves Bueno⁵ é extremamente precisa no cotejamento de informações que confrontam a recepção dos espectadores de *Stabat Mater* com os intentos de sua concepção. No contato com alguns dos depoimentos coletados,

⁵ Pesquisa de iniciação científica intitulada “Um Estudo Empírico da Teoria da Recepção no Campo das Artes Cênicas: análise de *Stabat Mater*, de Janaína Leite”, realizada em 2019/2020, durante a graduação do aluno em artes cênicas, pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação de Antônio Carlos Araújo.



percebemos opiniões dispares a respeito da figura do Priápo, por exemplo, ora em consonância com a ideia de uma ambientação precária, enigmática e de elementos contrastantes, ora antagonica e indiferente a escolha de determinados signos.

O urso lá...Aquele cara lá era melhor nem ter ele ali, sabe? [...] Aquele capacete, aquela máscara de cachorro, de urso sei lá. Que é outro adereço vazio. Não diz pra que veio, mas também não sai. (artista, 30 anos)

O que me chama menos é a presença de priápo. acho que a figura masculina faz propositalmente essa quebra violenta e demarcada na peça. ao mesmo tempo, penso que ela não perderia nada sem a presença dessa figura. (atriz e professora, 33 anos)

Eu gosto da figura do terceiro elemento também: o ator pornô amador, o que ficou - no caso o Lucas. Acho super divertido. Funciona ali como um elemento plástico, no meio daquele caos, daqueles cacos, daquela sujeira. Porque toda a plasticidade do espetáculo ela é meio de um bordel sujo, parece. A gente tem essa coisa meio bordô e cacos de vidro. E ainda tem a “palestrinha” ali no meio, né? Acho que ele funciona como essa figura plástica também, esse elemento estranho que tem algo no deboche, que também tem algo no terror nessa figura masculina genérica. (ator e produtor, 31 anos) (BUENO, 2020, p.39)

A aproximação discursiva entre os conteúdos da dramaturgia de *Stabat Mater* e suas proposições estéticas, se evidente na seleção dos componentes cenográficos, não está menos perceptível na elaboração de seus figurinos. Ao apresentar as três figuras em cena, a palestrante chama a atenção para os nomes estampados em suas camisetas que as identificam. Com isso, ali estão presentes Janaina, Amália e uma figura masculina mascarada, categorizados em seus figurinos como “A Filha”, “A Mãe” e “Priápo”, respectivamente. Esse recurso de catalogá-los perante um tipo ou arquétipo, ao longo do espetáculo ganha novas camadas de significação, sobretudo quando associado ao jogo cênico de Janaina com a dinâmica de sua “constelação familiar” ou com a lógica de um *staff* (equipe corporativa), contextos nos quais é comum a distinção dos indivíduos envolvidos de acordo com sua função exercida, seja na narrativa de um romance familiar – como é o caso da “constelação” – seja no *staff* dentro do *set* de um filme pornô, por exemplo. Em conversa com Janaina, a atriz e pesquisadora comenta também sobre a relação do azul celeste, presente na camisa da palestrante/filha no início do espetáculo, com a cor usualmente atribuída às representações da virgem Maria. Concluo que esse azul, de uma importância eclesiástica – especificado inclusive nas rubricas iniciais do espetáculo – estabelece, então, certo contraponto com as pernas à mostra da palestrante, sobretudo pela erotização que o descobrimento do corpo suscita. O azul celeste é também



habitual na retratação de uma *Maria Dolorosa*, figura destrinchada na encenação pela perspectiva de seu martírio e, sobretudo, de sua influência sobre a cultura ocidental. Esse elemento do figurino, juntamente com o vestido solene e vermelho de Amália Leite, contribuirá a organização do paradigma sobre o qual está situado o lugar da mãe. Arranjo no qual, a caracterização de Amália responde menos à representação dessa dolorosa Maria, do que à de *Maria Speciosa*, essa, análoga à face gloriosa e nobre, presente na mesma virgem Maria.

Não só a versão dolorosa, pobre e humilde de Maria chegou até nós, mas, também sua versão *speciosa*, que significa bela, abundante, luxuosa. Maria, ao contrário de Jesus e dos apóstolos, é a única a ostentar símbolos de riqueza e poder, como o manto, as joias e a coroa. Porque Maria, também teve sua recompensa. A versão *speciosa* é, justamente, o prêmio de consolação à tamanha entrega. Diante de todas as outras mulheres, a Mãe é alçada ao posto de rainha. Ela, e apenas ela, digna de amor. As outras, apenas satisfações transitórias. Afinal, “Amor só de mãe”. (LEITE, 2021, p. 314)

Imagem 1 - Cena do espetáculo Stabat Mater



Fonte: Fotografia de André Cherry, 2019.



Imagem 2 - Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: Fotografia de André Cherry, 2019

A imagem ao lado (1) sintetiza aspectos centrais aos discursos em jogo em *Stabat Mater*. Maria com um vestido vermelho de veludo, ao mesmo tempo enfeitada por uma coroa, um colar de pérolas e seu característico manto azul celeste, admira seu *slasher*/filho. Face a face, a virgem Maria, tal como as *final girls* dos filmes de terror, estabelece sua estranha conexão com o monstro, como se confrontasse os desdobramentos e fábulas contemporâneas engendrados a partir de sua representação enquanto virgem ou os ecos de um matricídio simbólico incitados pelos “impulsos daquele primeiro *slasher* - ou esquartejador - que foi... o bebê!” (LEITE, 2020, p.295), como constata a palestrante em dado momento da dramaturgia. A profanação, como linguagem e estética, já está ali de alguma forma manifestada, não só pela releitura da clássica imagem da *Pietà*, na qual a representação de um sagrado arcaico convive com a do ícone de terror contemporâneo, mas também pelo sarcasmo na escolha dos adereços que compõe o



quadro. Afinal, Maria *Speciosa*, sustenta uma coroa de plástico com um colar tão precário quanto a peruca escolhida por Janaína para representar a jovem Maria de Nazaré, no reconhecimento e estranhamento de sua gravidez imaculada (imagem 2), em outro momento da peça.

Longe de uma escolha despreziosa ou talvez circunstancial, a opção por tal precariedade dos adereços remete não só a atmosfera desse “estúdio de garagem para filmes B”, citado anteriormente pela artista, mas à ênfase sobre essa teatralidade “tosca” que, ao mesmo tempo, contorna o real, seja no pornô, seja no teatro, seja em nossas representações cotidianas. Como se a artista dissesse que ali, onde resiste a simbologia de Maria – há dois mil anos tão eficiente quanto determinante ao imaginário ocidental sobre o feminino – há também ficção, há também alienação e precariedade.

É importante salientar que tal princípio do que tomo por “precariedade” e que norteou determinadas escolhas visuais da encenação, não excluiu seu rigor e esmero estético. Nesse sentido, o trabalho da artista Melina Schleder – que reponde como figurinista, cenógrafa e diretora de arte em *Stabat Mater* – foi de fundamental relevância ao aprimoramento e viabilização das propostas iniciais do projeto, considerando parâmetros como cor, textura, contornos, adequação à luz e caráter simbólico de cada elemento elencado. Na peça/palestra, observamos, por exemplo, duas extensas cortinas laterais que delimitam o espaço cênico ao centro. Essas cortinas compostas por uma malha fina e maleável, apresentam uma costura descontínua, atravessada e perceptível de retalhos, muito semelhante ao trabalho identificado no tecido que reveste o *body* e a barriga postiça vestidos por Janaina.



Imagem 3- Cena do espetáculo *Stabat Mater*



Fonte: Fotografia de André Cherri, 2019

A escolha desse elemento cenográfico estabelece conexão com diversas temáticas inseridas na peça. Análogo a aparência de uma pele excessivamente cicatrizada, o painel de retalhos dialoga com a noção de corte, tanto presente na figuração do trauma, enquanto marca subjetiva, quanto nos resquícios desse corpo feminino dilacerado, seja no parto, seja no imaginário fetichista dos filmes de terror. Há também na evidência de tais costuras e remendos a representação de um dispositivo fundamental à dramaturgia em foco. Trata-se de expor o caráter ensaístico, tateante e colaborativo de sua elaboração, dinâmica na qual os materiais selecionados, sejam eles recortes de sonhos, estudos teóricos, extratos da memória ou fabulações bíblicas, serão encadeados pela artista “como quem dispõe as peças de um quebra-cabeças, ou como quem prega em um mural uma pista importante” (LEITE, 2020, p.286). Nesse encadeamento, acho interessante a analogia de Daniele A. Samall ao comparar a encenação de *Stabat Mater* com a ideia de uma autópsia, uma vez que em sua escritura cênica é perceptível a intensão de sua autoria em antes evidenciar suas entranhas do que remediar suas feridas.



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. (SMALL, 2019, *online*)

“Peles em processo” é o termo assumido pelo pesquisador Antônio Apolinário da Silva para minuciar um aspecto da caracterização visual contemporânea, em sua disposição experimental. Essa compreensão estética que se dá em sala de ensaio, a partir da experimentação e a serviço do trabalho de composição do ator, é o que parece estar em jogo na criação de um espetáculo como *Stabat Mater*, pois nesse caso, apesar de seu projeto compreender um pensamento estético anterior à experimentação⁶, esse visa antes uma apuração da linguagem e o estímulo criativo da atriz e suas colaboradoras, do que a apreensão de um resultado seguro.

Nesse cenário, conceber a caracterização pelas vias das “peles em processo” seria também, segundo o autor, uma estratégia afim de ampliar os sentidos e possíveis interpretações do espectador sobre os signos de uma obra. No panorama de um teatro dito performativo, autobiográfico, real, no qual está inserido *Stabat Mater*, “compreender a caracterização como um dispositivo de criação artística é desvendar suas nuances e ampliar a percepção sobre seu potencial de transformação na cena” (SILVA, 2017, p.29), é assumirmos a importância do trato com as memórias e demais referências, não só pelas vias do relato, mas também de sua tradução formal, na concepção de uma estética propensa à diferentes chaves de leitura pelo público.

Um outro sentido à máscara

Imersa nos desafios estéticos de *Stabat Mater*, Janaína encontra novamente na máscara (neste caso branca e neutra, semelhante àquela adotada pelo *slasher* Michael Myers na franquia de filmes *Halloween*) uma instigante via para abordar as dimensões complexas da auto-representação e da abjeção. O elemento já introduzido em *Conversar com meu pai* sobre a figura masculina enigmática – tão sedutora, quanto horripilante –, em *Stabat Mater* ressalta e

⁶ No caso de *Stabat Mater*, antes do processo em sala de ensaio, Janaína Leite reconhece que vislumbrava sua escritura cênica a partir de determinadas referências visuais, algumas delas que permaneceram na estrutura final do espetáculo, como a mesa de palestra e o mastro de pole dance.



aprofunda tais atributos, ao retornar sobre a representação desse *slasher/pai* que, juntamente com a presença do elemento facção (recorrente em diversas passagens da encenação), compõem o que Silvia Fernandes definirá como um “núcleo simbólico recidivo, que remete à lei do pai” (FERNANDES, 2020, p.191), à ótica patriarcal e misógina sobre o corpo feminino.

Contudo, Leite não se limita a esse paradigma e lança ao mascarado, em *Stabat Mater*, o convívio com seu contraponto feminino. Ambos protagonizam a cena de sexo dirigida por Amália Leite e habitam esse universo transitório que profana não somente a pornografia, como o romance familiar em questão. Romance esse, que não está exclusivamente relacionado às experiências de Janaina, mas desse feminino conceituado sobre o protótipo da virgem Maria, maternal, sem sexualidade e passivo, que encontra no uso da máscara talvez uma estratégia da artista em também atenuar o narcisismo de suas questões.

Em sua performance subsequente, *Camming 101 noites*, Leite retoma sua figura mascarada, para adentrar o universo das *camgirls* e o trabalho com a pornografia⁷. No testemunho que compõe o epílogo de sua tese de doutorado, a artista assume tal iniciativa como um “chamado sobre o enigmada da sua sexualidade” (LEITE, 2020, p.357), provavelmente uma forma de elaborar as angustias suscitadas ao fim de *Stabat Mater* a partir desse “encontro tenso com a pornografia que, naquele set, caminhou de forma a reafirmar as *posições* ao invés de deslocá-las” (Ibidem, p.356). Dentre tais pontos em aberto, o pesadelo da dança erótica para o pai insistia enquanto resquício sombrio e traumático, convidando a artista a tencionar tal imagem às últimas consequências: “o pai metamorfoseado em centenas de olhos masculinos” (Idem.), possivelmente como chave para entender a implicação de seu desejo nessa imagem. É no decorrer dessa experiência de 101 noites em um site de trabalho sexual, assumindo sua persona mascarada, que a artista, então, relata o encontro com um novo sentido a ideia de máscara:

Se até aqui a mascarada feminina – defensiva, histérica no que toca esse teatro para o outro – era imagem de uma neurose secular e, em seus extremos – santa e puta, mãe e caída, mulherzinha, mulherona –, excessivamente grudada à cara, naturalizada, a máscara era mais sintoma do que jogo – gostaria de propor uma

⁷ Dentre às múltiplas inquietações, significadas ou não, que levaram Janaina a essa nova experiência, destaco também aquela apreendida pela atriz como possibilidade de inversão da lógica vigente em *Stabat Mater*: “Eu queria aprender sobre pornografia, experimentar a pornografia fora do teatro, do ambiente protegido do teatro. Em *Stabat Mater*, eu trouxe a pornografia para dentro da cena e agora eu queria levar a minha “cena” para dentro da pornografia” (LEITE, 2021, p.7)



última perspectiva para o feminino como mascarada, acreditando que, ao fim e ao cabo, a saída talvez não seja negar a máscara, mas entender sua mobilidade (LEITE, 2021, p. 357/358)

Analisando os relatos de Janaína sobre essa experiência, compreendemos que tal ideia de mobilidade sobre a máscara feminina, já aparentemente explorada pela artista em *Stabat Mater*, em *Cumming 101 noites* assume certa radicalidade e centralidade. No curso de quase 400 horas online, em contato com as fantasias e fetiches de centenas de clientes, em relações com diferentes graus de aprofundamento, Janaína logo admite o encontro com um “espaço lúdico” (ibidem., p.361), uma liberdade brutal para a fabulação e o descolamento de si, possibilitada pelo uso da máscara.

E essa figura, essa personagem, me liberava de que algo ali tivesse que ser diretamente “pessoal”. Ser “eu”, só “eu”. Era a máscara, era um “ela”. O jogo, o teatro, se apresentava em toda sua potência. Quem diria, depois de um mergulho de 12 anos nas águas turvas da autobiografia, me via emergindo, finalmente, pela terceira pessoa, um “ela”, uma (auto)ficção, tão próxima e ao mesmo tempo tão distante de mim (LEITE, 2021, p.365)

Imagem 4 - Registro da performance *Cumming 101 noites*



Fonte: Acervo do autor



Imagem 5 - Cena do espetáculo *Stabat*



Foto: André Cherri, 2019

É interessante confrontar os deslocamentos no discurso de Janaína após as apresentações de *Stabat Mater* e consequentes reverberações de seu material. Assim, se em determinado momento de sua tese, Leite reconhece que na arquitetura de seu ato – o ensaio da cena de sexo entre a atriz “convencional” e o celebre ator pornô, em um set composto por 16 mulheres, dentre elas, a mãe, que chega para dirigir a cena com um bolo de banana – “a profanação em seu sentido lúdico aconteceu” (Ibidem., p.345), posteriormente e a partir das questões que a levaram e fizeram insistir em seu trabalho como camgirl, ela problematiza a ludicidade e profanação desse seu ato de tentar reposicionar as peças de seu romance familiar ou subverter a lógica da passividade sobre o feminino em *Stabat*. Segundo a artista, questões sobre sua sexualidade e sua imagem do feminino insistiam e “exigiriam ainda um intenso trabalho de elaboração que a peça *Stabat Mater* não daria conta de realizar”. (LEITE, 2021, p.6)

A figura feminina, tão mascarada quanto a masculina, que dançava sensualmente para o



pai e transava com o ator pornô, naquele contexto mais tencionava as questões, reafirmava as posições e reatualizava os pesadelos, do que propunha seu rearranjo. Como conclui Janaína, “Se eu pretendia ali uma saída lúdica, de criação, para toda a dramaturgia de a uso (no sentido etimológico que remonta à destruição), o que se deu de fato foi algo mais próximo da repetição” (LEITE, 2021, p.7).

Curioso notar que o deslocamento dessa mesma figura mascarada para as salas de sexo virtual, agora descompromissada das questões diretamente pessoais de Janaina e favorável aos campos da ficção e da personagem, será à artista a chave para a apreensão de novos vínculos com a pornografia. Uma relação próxima a um jogo lúdico que se estabelece menos na tentativa de assumir as máscaras do comumente feminino – ora santa, ora puta – para ocupar o espaço do entre nessa mascarada, ou seja, talvez a mobilidade e as fissuras dessa dicotomia.

Ao debruçar-se sobre as questões do mascaramento, Leite aproxima-se das elaborações de Rogere Caillois sobre o tema. Para o sociólogo e ensaísta francês – cuja obra *Méduse et Cie* servirá de referência para o psicanalista francês Jacques Lacan mapear o seu conceito de “semblant” – o mascaramento abrangia uma gratuidade lúdica, comum entre as culturas, de estratégias como o “travestismo”, “ocultação” e “intimidação”. Contudo, se para Callois o feminino estaria reportado apenas às duas primeiras estratégias, Janaina reivindica sua conexão com a terceira astúcia, referente à intimidação, pois afinal “as estratégias – menos ostensivas, talvez, mas tão eficazes quanto – de transe, hipnose, são ligadas às bruxas, sereias, feiticeiras, medusas de todos os tempos” (LEITE, 2021, p. 363), perceptíveis inclusive em seu avatar mascarado que recepciona nas salas de sexo virtual. Figuras, segundo a artista, reportadas àquela única capaz de condensar as três estratégias do mascaramento de Callois: a mãe.

Sobre tais considerações de Janaina a respeito de sua mascarada, gostaria de incluir os delineamentos uma vez estruturados pela pesquisadora brasileira Walkiria Helena Grant que ao interseccionar os estudos da psicanalista britânica Joan Riviere e de Lacan depreende outras, ainda assim conexas, elaborações sobre a mascarada feminina. Para a autora e também psicanalista, essa máscara do feminino relacionava-se como uma espécie de ato compensatório diante da inconsistência do real, em suas palavras como: “o véu que recobre o horror do vazio situado para seu mais além” (GRANT, 1998, online). Sua conclusão reverbera os conteúdos



abordados por Lacan em seu seminário vinte, Mais, Ainda, no qual o psicanalista francês lançará mão de sua famigerada elaboração: “A mulher⁸ não existe”, para dizer de uma posição na qual a mulher se definiria por um “não todo no que se refere ao gozo fálico” (LACAN, 1985, p.15).

Considerando as crescentes e legítimas problematizações suscitadas sobre esse material que, como exemplo, reivindicam a “não-totalidade” igualmente sobre o paradigma masculino, mas sem adentrá-las; nos é interessante para a pesquisa sobre o real a compressão de Lacan desse “não-toda do gozo fálico”, uma vez que esse “não-toda” aludia, segundo o psicanalista, à parcela que se encontra fora, fora da linguagem e da intenção fálica do sujeito em atribuir consistência em seu discurso, por exemplo, em uma identificação essencialmente feminina (seu lugar como filha, esposa e eventualmente mãe). Imbuída dessa compreensão, Grant então encontra nos escritos de Riviere sobre *A feminilidade como mascarada*, uma forma de articular a função da máscara como recurso direcionado a “recobrir esta inconsistência, este vazio que está para além do gozo fálico” (GRANT, 1998, *online*), para além de uma pretensão de totalidade. Como elabora a autora, esse vazio que às vezes é apreendido de forma sintomática, seja através da angústia ou de sofrimentos insustentáveis, demandaria do sujeito, então, a adesão da máscara como uma necessidade de “reasseguramento”, ou seja, como urgência de velar esse vazio que não consegue ser significado e, no entanto, é sentido pelo real do corpo. Novamente adentramos esse campo correspondente ao encontro faltoso com real⁹, do qual se ocupou Lacan em boa parte de seus estudos.

“Há um gozo dela, desse ela que não existe e não significa nada. Há um gozo dela sobre o qual talvez ela mesma não saiba nada a não ser que o experimenta – isto ela sabe. Ela sabe disso, certamente, quando isso acontece”. (LACAN, 1985, p.100).

⁸ Com “A” maiúsculo mesmo, que designa universalidade e totalidade ao significante “mulher”. Definição estabelecida por Lacan para distinguir os estatutos de “A mulher” de “a mulher”, uma vez que nesse último ela não é toda na função fálica. Nesse sentido o significante mulher na teoria lacaniana delimita antes uma função ou uma escrita lógica do que uma identidade de gênero. “Quando escrevo esta função inédita na qual a negação cai sobre o quantificador a ser lido não-todo, isto quer dizer que quando um ser falante qualquer se alinha sob a bandeira das mulheres, isto se dá a partir de que ele se funda por ser não-todo a se situar na função fálica” (LACAN, 1985, p.98).

⁹ Real aqui pensado em sua apreensão lacaniana sobre o termo. Como registro alusivo àquilo que o sujeito não é capaz de significar e, no entanto, é nuclear à construção de sua subjetividade e seus objetos de desejo. Com isso, o real – registro que a partir do nono seminário de Lacan assume ênfase crescente em suas considerações – estaria relacionado àquilo que “ex-siste” (o que está fora), que não é passível de ser assimilado pelo sujeito em suas representações simbólicas e imaginárias e que, portanto, só poderia ex-sistir enquanto impossível



Retomando a análise de *Stabat Mater*, a luz dessas considerações sobre o mascaramento, concluo que apesar das ponderações de Janaína sobre a eficiência de seu ato, boa parte do êxito dessa encenação (e não foram poucos¹⁰) corresponde a um empenho da artista e seus colaboradores em traduzir no presente um pensamento formal e estético, capaz de tanger e borrar estes limites da própria linguagem e da cena. Nesse arranjo, poderíamos dizer que a peça/palestra mobiliza a articulação de um conjunto de recursos e dispositivos cênicos voltados àquilo que é dito, nessa coletânea de materiais diversos e remendados como peças de um quebra cabeça, mas também, e talvez, sobretudo, do que não é e resiste sem significação nas fissuras dessa trama. Seja em sua aproximação com a pornografia, seja na repetição de elementos que evocam o trauma, nas implicações do corpo sobre os discursos da memória e da teoria, no mascaramento ou na coabitação de objetos e imaginários contrastante, é notório o empenho formal de *Stabat Mater* em tentar circunscrever e entrever sua ob-cena, aquilo que, portanto, está fora de cena, correspondente à parcela excluída de um não-todo, ao vazio próprio do real.

Referências

- BUENO, Pedro Henrique Chaves. **Um estudo empírico da teoria da recepção no campo das artes cênicas: Análise de *Stabat Mater*, de Janaína Leite**. Pesquisa de Iniciação Científica em Artes Cênicas – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.
- FABIÃO, Eleonora. **Programa Performativo: o corpo-em-experiência**. ILINX: Revista do Lume. São Paulo, n.4, p.4, dez.2013.
- FERNANDES, Sílvia. **Atos de profanação**. Sala Preta, v.20, n.1, p.185-197, 13 ago. 2020.
- GRANT, Walkiria Helena. **A mascarada e a feminilidade**. Psicologia USP [online]. São Paulo v. 9, n. 2, pp. 249-260. São Paulo, Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0103-65641998000200010>>. Acesso em: 17 de novembro de 2022.
- KRISTEVA, Júlia. **Approaching abjection**. In Powers of horror: an essay on abjection. Nova

¹⁰ O espetáculo conta com mais de 65 apresentações entre teatros e festivais nacionais e internacionais. Foi o vencedor do Prêmio Shell 2019 na categoria Dramaturgia, eleito o melhor espetáculo do ano de 2019 pela equipe de críticos teatrais dos jornais O Estado de São Paulo e Folha de São Paulo, além disso foi indicado ao prêmio APCA na categoria Melhor Espetáculo e até hoje fomenta debates e pesquisas sobre gênero, performance e a cena contemporânea.



Iorque: Columbia University Press, p.p. 1-32, 1982.

LACAN, Jacques. **O Seminário, livro 20: Mais, ainda** (1972-1973). 2 ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

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

_____. **Trajatória de uma máscara**. Lacuna: uma revista de psicanálise, n. -11, São Paulo, 26 ago.2021. Disponível em: <<https://revistalacuna.com/2021/08/07/n-11-12/>>. Acesso em: 25 de novembro de 2022

SILVA, Antônio Apolinário da. **Para além do figurino: peles em processo como dispositivo criativo para atores e atrizes na sala de ensaio**. 2017. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas)– Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2017

SMALL, Daniel Avila. **A profanação fundamental – Crítica de Stabat Mater de Janaina Leite**. Questão de Crítica – Revista eletrônica de estudos teatrais, Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <<http://www.questaodecritica.com.br/2019/11/stabat-mater/>>. Acesso em 29 de novembro de 2022.

Recebido em: 30/09/2024

Aprovado em: 04/12/2024

Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC
Programa de Pós-graduação em Teatro – PPGT
Centro de Arte – CEART
A Luz em Cena – Revista de Pedagogias e Poéticas Cenográficas
aluzemcena.ceart@udesc.br