



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## O parto reverso ou da vertigem que é voltar

Janaina Fontes Leite

Para citar este artigo:

LEITE, Janaina Fontes. O parto reverso ou da vertigem que é voltar. *Urdimento* – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 52, set. 2024.

 DOI: 10.5965/1414573103522024e0103

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)



## O parto reverso ou da vertigem<sup>1</sup> que é voltar<sup>2</sup>

Janaina Fontes Leite<sup>3</sup>

### Resumo

No presente artigo, a autora parte de alguns conceitos centrais da psicanálise, como o “enigma da sexualidade” e o “romance familiar”, para um exercício autoetnográfico que toma as questões de gênero e o território da cena e da performance como focos de trabalho e experiência. Ela se debruça, principalmente, sobre o conceito de “feminino como mascarada” da psicanalista Joan Rivière para pensar a performatividade de gênero em sua dimensão *sintomática*, adotando, a partir da filiação à autora Julia Kristeva, uma *perspectiva abjeta*.

**Palavras-chave:** Abjeção. Feminino. Sintoma. Performatividade. Teatro contemporâneo.

### The reverse birth or the vertigo of returning

#### Abstract

In the present article, the author draws on some central concepts of psychoanalysis, such as the “enigma of sexuality” and the “family romance,” for an autoethnographic exercise that takes gender issues and the territory of scene and performance as focuses of work and experience. She primarily delves into the concept of the “feminine masquerade” by psychoanalyst Joan Rivière to think about gender performativity in its symptomatic dimension, adopting, through the affiliation with the author Julia Kristeva, an abject perspective.

**Keywords:** Abjection. Feminine. Symptom. Performativity. Contemporary theater.

### El parto inverso o el vértigo de regresar

#### Resumen

En el presente artículo, la autora se basa en algunos conceptos centrales del psicoanálisis, como el “enigma de la sexualidad” y el “romance familiar”, para un ejercicio autoetnográfico que toma las cuestiones de género y el territorio de la escena y la performance como focos de trabajo y experiencia. Se adentra principalmente en el concepto de la “feminidad como mascarada” de la psicanalista Joan Rivière para pensar la performatividad de género en su dimensión sintomática, adoptando, a través de la afiliación con la autora Julia Kristeva, una perspectiva abyecta.

**Palabras clave:** Abyección. Femenino. Síntoma. Performatividad. Teatro contemporáneo.

<sup>1</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Teresa Cecília de Oliveira Ramos. Mestra em Literatura Espanhola pela Universidade de São Paulo (USP). Graduada em Letras pela USP.

<sup>2</sup> Este artigo resulta em 36% de partes de minha tese de doutorado: *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, 2021.

<sup>3</sup> Pós-doutoranda na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo com apoio da Fapesp. Doutorado em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Artes Cênicas pela USP.

 janaina.leite19@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/4266566043184876>

 <https://orcid.org/0000-0001-6652-5860>

Se eu tivesse que escolher uma imagem, não para representar mas para presentificar algo das forças que moveram um processo de quase dez anos que engloba, diretamente, cinco obras teatrais (ao menos) e a tese de doutorado à qual irei me referir neste artigo, seria aquela que chamo de “parto reverso”. Trata-se de uma gravação em vídeo, em hiperclose, na qual se vê a imagem de um parto vaginal em *backward* reproduzindo a seguinte sequência: um bebê recém-nascido no colo da mãe visivelmente exausta e emocionada, dois braços masculinos que pegam o bebê do colo da mãe e o levam de volta em direção às suas pernas que ainda se encontram abertas em posição ginecológica e apoiadas por dois amparos de ferro, o cordão que une mãe e bebê vai sendo tragado no sentido contrário, os dois pequenos pés se introduzem na vagina da mãe, depois as pernas, o tronco, e por fim vemos a cabeça afundando nessas paredes elásticas que voltam a se fechar.

A imagem se repete algumas vezes. Os sons de choro e vozes estão distorcidos por conta do efeito reverso, se assemelhando a grunhidos que geram um evidente estranhamento. O retorno de um corpo para dentro de outro produz algo de uma *mise en abyme* ou de uma vertiginosa *matrioska*. O efeito de um bebê penetrando a vagina da mãe é explicitamente pornográfico.

\*\*\*

Esses pontos bastam para um começo de conversa sobre certa fantasmagoria de gênero que me assombrou por anos e que deu origem a um sem número de ações e reflexões que agrupei nesses *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*, tese de doutorado defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo em 2021 e, agora, em fase de publicação pela Editora AnnaBlume.

Nascido enquanto “tese”, mas encontrando sua estrutura em uma espécie de jornada artístico-biográfica, o trabalho parte do chamado em torno do “enigma da sexualidade”<sup>4</sup> e toma o meu próprio “romance familiar”<sup>5</sup> como plataforma para um

---

<sup>4</sup> Segundo a psicanálise, o termo se refere a uma sexualidade que não é inata. Ela vem do *outra*, do adulto, através de “mensagens enigmáticas” transmitidas de forma consciente e inconsciente à criança. Significantes – sinais, palavras, gestos, códigos, estados corpóreos, psíquicos – que ficam sem tradução vão constituir o primeiro núcleo da sexualidade infantil (cf. Tarelho, 2012).

<sup>5</sup> Também oriundo da psicanálise freudiana, a ideia de um “romance familiar” remonta à ideia de que, no

exercício sobre si que termina por revelar a maquinaria de gênero que está na base de infinitas violências, mas também de formas de gozo vividas por e através do que chamo no trabalho de “o comumente feminino”.

Posso falar desse “comum” pela ótica do aparato discursivo que o moldou e para o qual lanço mão de autoras como Julia Kristeva e Silvia Federici, a fim de perscrutar a construção moderna e ocidental do que se convencionou como “feminino”. Ou posso, com mais cautela, retomar a citação de Angélica Liddell que detonou, entre a indigestão e o fascínio, um intenso processo de acareação de gênero.

Me ha costado 50 años para encontrar y aceptar el origen de mi infortunio. Debo soportar una misoginia feroz que asumo sin culpabilidad porque en casi todas las mujeres reconozco rasgos de la mujer que me crió, en ella patológicos, en el resto de las mujeres lo que las unifica, lo que las hace pertenecer a un género, la suspicacia, el parloteo y la malicia, y la mentira y la absoluta falta de nobleza, entrometidas, malhumoradas, venenosas y rastreras, siempre agobiadas, ansiosas, torpes, desmemoriadas, horriblemente susceptibles, más testarudas de lo que nadie puede resistir, y la mayoría de las veces incapaces, y dispuestas a echarle la culpa a cualquiera antes de reconocer su incapacidad, convencidas siempre de llevar la razón y de saberlo todo y hacerlo todo bien para compensar su verdadera falta de inteligencia. Cuando reconozco alguno de estos rasgos en una mujer el rechazo es tan intenso que acaban por saltárseme las lágrimas como si me estuvieran sometiendo a una tortura física. Enfrentarme a lo comúnmente femenino me produce verdadero asco (Liddell, 2015, p. 130-131).

Gostaria de sublinhar esse último trecho em que ela diz “Enfrentarme a lo comúnmente femenino me produce verdadero asco”, cujo efeito em mim custo ainda a mensurar. Eu que há tempos venho acompanhando os debates feministas, me reconhecendo em muitos deles, rejeitando outros. Essa frase, certamente incômoda dentro de um movimento de afirmatividade dessa primavera feminina, feminista, teve um impacto cujas origens profundas eu levaria alguns anos tentando elaborar.

Neste ano em que retomo *Ensaios sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea* para publicação e lançando notícias ao mundo – como este texto

---

regime heteropatriarcal que sustenta o sujeito moderno, existe uma “cena” vivida dentro do modelo de família nuclear composto pelas figuras centrais do pai e da mãe que, dentre muitas outras relações de poder, atualiza, primeira e fundamentalmente, as posições de gênero e sexualidade.

aqui – na tentativa de abrir diálogos e dar à pesquisa novos destinos, revisito ideias, memórias e emoções que estiveram na base desse intenso processo de criação e escrita, encontros e trocas, e busco, sobretudo, perguntar-me o que ainda me move em torno dos ainda urgentes debates de gênero.

Se, por um lado, defendida em 2021, a tese já sofre a passagem do tempo e se mostra menos “decolonial” do que eu gostaria, por outro sigo reconhecendo em mim a perspectiva que norteou o trabalho sobre gênero que reuniu nestes anos centenas de artistas em oficinas, mesas, processos criativos sob a égide de um “feminino abjeto”.

O debate, o embate, que me interessava e me interessa até hoje é da ordem das contradições que envolvem certa dose de identificação, mas também repulsa. Ou repulsa, mas também identificação, com isso que – apesar de todo o processo de desconstrução dos binarismos de gênero empreendido pelos movimentos revisionistas, principalmente os feministas, queers e decoloniais – seguimos reconhecendo, socialmente, psiquicamente, como *feminino*.

### O feminino como mascarada ou a verdade sintomática do clichê

O leitor poderá agora perguntar como defino a feminilidade, ou onde traço a linha divisória entre a feminilidade genuína e a “máscara”. Minha sugestão é, entretanto, a de que não existe essa diferença: quer radical ou superficial, elas são a mesma coisa.  
(Rivière, 1929)

The fetish is, as Nietzsche said of woman, “so artistic”.  
(Mulvey, 1991)

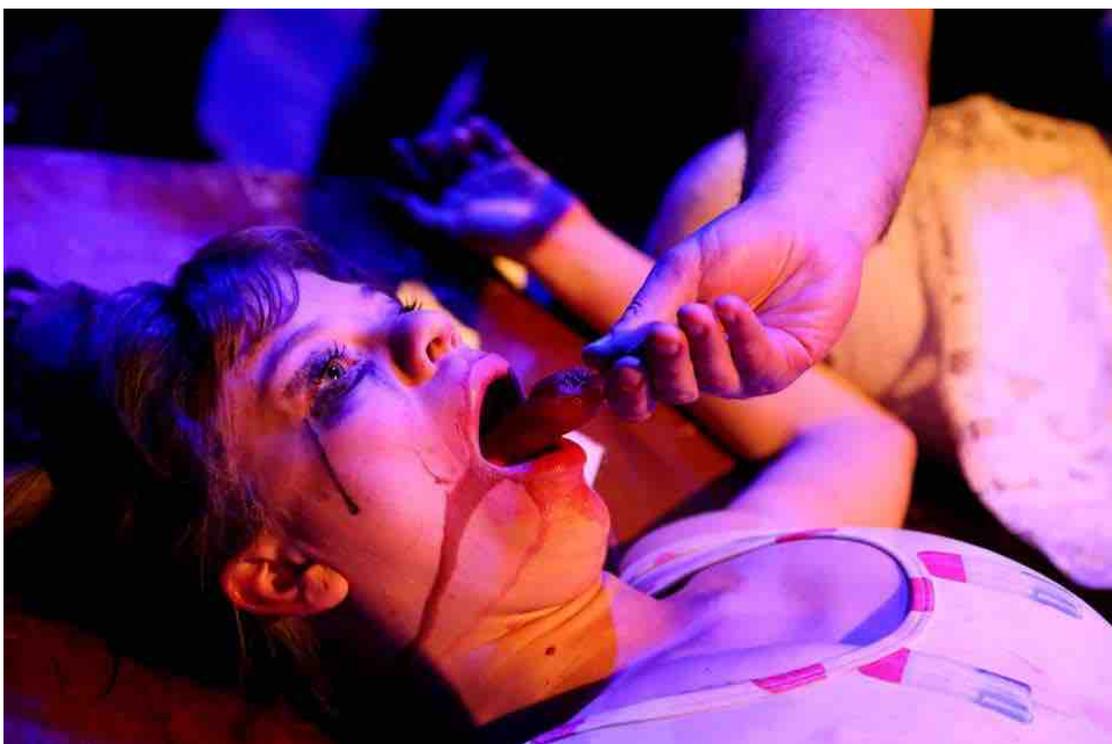
De 2017 a 2020, orientei dois grandes laboratórios práticos<sup>6</sup> que tiveram como ponto de partida o estudo da obra da controversa artista espanhola Angélica Liddell e o conceito de abjeção desenvolvido por Julia Kristeva em seu livro *Os poderes do horror* (1980), propondo a hipótese de um “feminino abjeto” como perspectiva crítica de gênero. Da diretora e dramaturga Angélica Liddell, tomei

---

<sup>6</sup> Esses laboratórios aconteceram, de forma regular, entre 2017 e 2020, na sede do Grupo XIX de Teatro em São Paulo, na Vila Maria Zélia, tendo sido interrompidos unicamente por conta da pandemia. Em 2017, a Lei de Fomento ao teatro para a cidade de São Paulo possibilitou realizar a pesquisa de forma financiada, mas de 2018 em diante a pesquisa seguiu de forma autônoma. As experiências de *Feminino Abjeto 1 e 2* reuniram diretamente mais de setenta pessoas e milhares indiretamente, através de dezenas de apresentações, mesas, mostras e trabalhos teóricos e práticos desdobrados desta pesquisa que seguem em curso até hoje.

como central a indigesta frase “Enfrentar o comumente feminino produz em mim um verdadeiro asco” que se concretiza em suas peças através de uma violenta acareação com a figura materna ao longo de toda sua obra e que se converte em repúdio ao feminino através de uma declarada – ainda que ambígua – misoginia<sup>7</sup>. De Kristeva, a ideia do abjeto como uma “crise narcísica” em que a imagem de si se vê perturbada pelos objetos não inteiramente simbolizados no processo de subjetivação, constituindo uma parte residual, abjeta, que insiste em perturbar aquilo que sabemos sobre nós mesmos. Em ambas, um jogo de espelhos perturbador em que nos perguntávamos, ou confrontávamos, *o que*, afinal, era “feminino” em nós.

Figura 1 – Bruna Betito em *Feminino Abjeto*. Foto: Jonatas Marques (2017).



<sup>7</sup> No artigo “Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell”, Éléonore Berger fala sobre “la portée féministe ambiguë de l’œuvre d’Angélica Liddell” ou “o ambíguo escopo feminista da obra de Angélica Liddell”: “O ódio de Liddell pelo mundo inteiro não poupa ninguém, mas se concentra particularmente nas figuras femininas que ela rejeita e das quais lamenta fazer parte no *Diário da noiva do coveiro*: “[...] perdoe-me por falar das mulheres sendo mulher [...] isso não diminui de forma alguma a minha misoginia””. (Tradução nossa) No original: “La haine que Liddell voue au monde entier n’épargne personne, mais se concentre particulièrement sur les figures féminines qu’elle rejette et dont elle regrette de faire partie dans son journal *La Fiancée du fossoyeur*: “[...] pardonne-moi de parler des femmes en étant femme [...] ça ne diminue en rien ma misogynie” (Liddell *apud* Berger, 2017. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14198/fem.2017.30.01>).

No artigo de 1929, “A feminilidade como máscara”, a psicanalista inglesa Joan Rivière, muito antes dos debates mais contemporâneos sobre performatividade de gênero, desenvolve a tese de que não existe diferença entre a feminilidade genuína e aquela expressa pelas suas *máscaras*. Rivière desenvolve seu argumento através de exemplos clínicos e toma, possivelmente, os próprios sonhos como material de análise. Conta de uma mulher intelectualizada que, após fazer aparições e falas públicas para grandes e importantes plateias (majoritariamente masculinas), experimentava um forte sentimento de ansiedade. Em um dos sonhos, a suposta analisanda fala de pessoas colocando máscaras sobre os rostos para evitar um desastre: “Uma torre situada em uma elevação desabava sobre os habitantes de uma vila situada abaixo; mas as pessoas colocavam as máscaras e escapavam ilesas dos ferimentos!” (Rivière, 2005, p. 16).

O argumento do artigo caminha de forma a situar a feminilidade como um disfarce.

O que se estaria disfarçando, segundo a autora, é o processo de *roubar o falo ao pai*. E aqui é preciso entender o “falo” na psicanálise enquanto o significativo do poder. Um dos conceitos fundamentais quando da fundação da psicanálise por Freud é o “enigma da diferença” que, no tocante à sexualidade, diz respeito a um mundo dividido entre aqueles que *têm* e aqueles – aquelas – que *não têm*. Tem o quê? O pênis? Não, mas o que esse significativo representa em termos de acesso, reconhecimento e poder<sup>8</sup> (Leite, 2021, p. 55).

---

<sup>8</sup> O recorte da psicanálise vem sendo há muito debatido e revisado, mas ela nos ajuda justamente a ver e a entender de forma profunda as bases do modelo cisheteronormativo ainda ampla e massivamente vigente. Ela pode ser descritiva – como se pretendia Freud. Ela pode ser prescritiva em sua versão mais reacionária, frontalmente denunciada no célebre discurso de Paul Preciado “Eu sou o monstro que vos fala” diante de 3.500 psicanalistas em um Congresso na França em 2019. Mas pode, como busca uma ampla massa de psicanalistas e teóricos na contemporaneidade, ser consciente do seu papel de agente na produção de subjetividades e operar pela transgressão e resignificação dos esquemas binários de gênero. Em palavras de Preciado: “A psicanálise freudiana começou a funcionar no final da século XIX como tecnologia para a gestão do aparelho psíquico ‘preso’ à epistemologia patriarcal e colonial da diferença sexual. Freud é reconhecido hoje como um dos mais importantes pensadores da modernidade, no mesmo nível de Nietzsche ou Marx. Mas, como as de Nietzsche ou Marx, suas elaborações discursivas devem ser questionadas e criticadas à luz dos novos processos de emancipação política e transformação científico-técnica” (Preciado, 2019, p. 17). Mas ao contrário do que o filósofo diz sobre a psicanálise nascer como um dispositivo de conservação da lógica binária, acredito, como pontua Tania Rivera, que “sem exagero ou benevolência” a psicanálise é “a primeira teoria a subverter com vigor o determinismo biológico, especialmente na esfera da vida sexual e da própria concessão de sexualidade. Se a anatomia toma nela papel importante – e Freud chega a parafrasear Napoleão para afirmar que ela “é o destino” –, é como terreno de equívocidade, mobilidade e construção processual. Masculinidade e feminilidade estão nela apresentadas como problemas, e sua distinção não se resolve pelo recurso literal à anatomia, nem pela adesão cega às ‘convenções’, aos estereótipos que supostamente as caracterizaria do ponto de vista psicológico” (Rivera, 2019).

O processo de demarcação da diferença – ter/não ter – se daria na cena primitiva quando da constituição de uma posição feminina na sexualidade, e depois, ao longo de toda a vida, como forma de manutenção dessa posição. Paul Preciado fala da *primeira cirurgia* que sofremos ao nascer, quando a identificação genital põe em marcha toda a maquinaria do gênero (cf. Preciado, 2014).

Nessa cena original, a menina sendo aquela que não tem (ou seja, ao se identificar com aquela que não tem, a *mãe* – que *não tem* prestígio, não tem mobilidade, não tem autonomia, não tem reconhecimento, não tem o pênis que representa tudo isso), precisa mascarar a sua falta e se travestir de falo para, ao menos, ser o falo para alguém. É o que em psicanálise se entende por *falicização* do corpo feminino através de uma forma de travestimento que é a hiperfeminilidade (Leite, 2021, p. 56).

Lembrando que estamos no final dos anos 1920, mais de um século atrás, em que as mulheres burguesas davam seus primeiros passos em direção a uma vida pública e, pela primeira vez na história, ousavam ocupar o espaço que antes fora exclusivo dos homens: espaços de saber, espaços de poder<sup>9</sup>.

O que interessa aqui, principalmente, é que a imagem da “máscara” proposta por Rivière, que poderia apresentar-se como uma oposição simplista entre superfície (falsidade) e profundidade (verdade), expressa, ao contrário, a estrutura mesma do *sintoma*, cujo trabalho de inscrição se dá, necessariamente, sobre uma superfície.

Na noção freudiana, é fundamental a ideia de que o sintoma não encobre algo que se encontra nas profundezas esperando por se revelar, mas ao contrário ele aponta para algo que, paradoxalmente, “no próprio encobrimento, se descobre e denuncia” (Vallejo, Magalhães, 2018, p. 146). Se é a partir de um sistema de relações, e não por detrás dele, que se dá o oculto, podemos entender a mascarada feminina não enquanto algo da ordem do falso, do fingimento, mas em sua *verdade sintomática*. É o que venho chamando de “a verdade sintomática do

---

<sup>9</sup> É preciso sublinhar aqui que esse modelo teórico de demarcação de gênero é erigido pela psicanálise olhando para a mulher de classe média, branca, cisgênera, que formará, ao lado do homem com igual padrão, o pilar da família burguesa, em uma lenta construção da modernidade que atinge seu ápice no final do século XIX na Europa e que viverá, ao longo do século XX, um processo de crise. Esse ideal – que por ser normativo e colonizador vai deixar lastros em outros extratos sociais e culturais através dos inúmeros mecanismos imaginários e sociais de coerção e difusão – sem dúvida assume outras conotações e implicações na experiência das mulheridades indígenas, negras e transgêneras. Para pensar a intersecção entre gênero e raça, ainda sob uma via psicanalítica, recomendo as leituras das autoras Lélia Gonzalez (1984, p. 223-244) e Rita Segato (2006).

clichê” (Leite, 2021).

A psicanalista caminha na análise do caso citado dizendo que a paciente buscava apaziguar sua ansiedade ao fim dessas exposições públicas por meio de algum tipo de aprovação sexual, como se a ostentação de uma sensualidade que seria lida como feminina pudesse funcionar como uma estratégia de mascaramento, tanto para ocultar a *posse do falo* como para evitar as represálias esperadas se fosse apanhada possuindo-o!

Curioso que o exemplo se assemelha àquele que anos depois vai ser retomado pela autora contemporânea Virginie Despentes, no livro *Teoria King Kong*, mas invertendo a perspectiva, pois ela se apropria dessa sígnica para entrar no mercado sexual. Consciente da mascarada, Virginie fala de “jogar o jogo da feminilidade”: “saia curta, salto alto, ninguém poderia dizer ‘cuidado, é uma impostora’ porque eu não era uma, não mais do que as outras” (Despentes, 2016, p. 53).

Ser uma “impostora”, no raciocínio de Rivière, remete à dupla posição de se colocar *como* o falo (*para* o desejo do outro) ou ocupar o lugar masculino (*ter* a posse do falo). No artigo, as duas possibilidades são defensivas, já que a máscara é a única possibilidade de sair ilesa dos ferimentos! De vertente freudiana, Rivière aponta para um saldo em aberto nesse processo, que recriaria a cada vez a cena original em que, ao castrar o pai/roubar seu falo, a menina ainda busca o seu reconhecimento, a sua aprovação, em suma, o seu amor.

Afinal, como sintetiza Maria Rita Kehl, entre a ironia e a constatação trágica de um cis-tema<sup>10</sup> que ainda segue em curso, *se eu sou amada, como eu posso ser desejada? Se eu sou desejada, como eu posso ser amada?* (cf. Kehl, 2016).

### A batalha do íntimo e a virada corporal e performativa

Maria Rita Kehl continua dizendo que é do reconhecimento amoroso que o homem pode ainda privar uma mulher. Não só por vingança, mas *porque não consegue mais se ver como o diferente que era* (cf. Kehl, 2016). Com essa frase-

---

<sup>10</sup> Para essa e outras provocações sobre o sistema ou cis-tema heteronormativo de produção de gênero, recomendo a leitura de Dodi Leal (2018).

provocação, Kehl, em seu *Deslocamentos do feminino*, remete à gênese de um conflito que segue em curso há pelo menos 2 mil anos no Ocidente e que, a partir de um ideal branco, virginal e materno, erigiu um modelo feminino cujo núcleo é a dualidade entre a santa e a caída, a mãe e a puta, a vadia e a “recatada e do lar”. Não teremos tempo aqui para o longo desenvolvimento que exigiria retrazar os caminhos pelos quais esse processo se deu, mas, a título de *plot twist* sobre o livro *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*, adianto que capitalismo e mais-valia sobre o trabalho sexual, reprodutor e de cuidados exercido pelas mulheres ao longo de séculos têm tudo a ver com isso. E também a aliança entre o cristianismo e o projeto de família burguês, além da defesa da virgindade e o controle dos corpos reprodutores para o bem da propriedade privada assegurado pela herança, amém!

As ondas feministas que atravessaram o século XX e XXI – e suas devidas revisões decoloniais – jogaram luz sobre os campos da intimidade, da sexualidade, da procriação, da vida doméstica, definidos como centrais para se entender de que forma o gênero atua em múltiplas instâncias sociais, deixando marcas na vida pública, mas talvez mais profundas na vida íntima e psíquica.

Para essa pesquisa, interessaram sobremaneira as consequências psíquicas e intersubjetivas desse construto histórico, no qual as questões de gênero não se revelam apenas nos seus aspectos conscientes e críticos quando *escolhemos* algo, mas se mostram nos processos inconscientes à maneira de *sintomas*, como aquilo que *escolhe por nós*.

Quando Camille Froidevaux-Metterie fala da “batalha do íntimo”, ela remete justamente a essa “coisa” (o *ça*) que permanece irresolvida nos quartos, nos banheiros, nos corredores, mas também nas ruas em que o íntimo e o público se misturam, justamente porque o corpo é o território por excelência em disputa tanto dentro das casas como nos espaços comuns da cidade. Com efeito, foi a partir dos anos 1960, no que se chamou de “a segunda onda”, que se travou o que a teórica francesa chama de “a batalha da procriação”, cujo alvo eram as justificativas seculares para o que se considerava a origem do mal do confinamento doméstico: a predestinação materna.

[...] o argumento fisiológico que sempre justificou caracterizar a existência feminina como um misto de disponibilidade sexual, devoção materna e inferioridade social desaparece no momento em que a mulher assume o controle de sua natureza procriativa (Froidevaux-Metterie, 2018, p. 17).

A concepção de um feminino desatrelado de sua suposta função reprodutora, que tem seu símbolo máximo no surgimento da pílula anticoncepcional nos anos 1960, coloca em marcha o que Froidevaux chama de verdadeira “mutação antropológica”.

No entanto, a mesma autora pontua certo fracasso nesse projeto e salienta que os anos 1990 demonstram que os avanços materiais e sociais conquistados pelo movimento das duas primeiras ondas feministas não foram suficientes para superar o profundo desequilíbrio na esfera do íntimo.

Não é uma coincidência que os trabalhos artísticos que foram centrais para a pesquisa de *Ensaaios sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea* dialoguem diretamente com a virada corporal e performativa nas artes a partir da década de 1970 e 1980, afirmando o interstício entre indivíduo e história. Como diz Ana Bernstein (2001, p. 92):

o corpo torna-se então o ponto de mediação entre uma série de relações binárias de oposição, tais como o interior e o exterior, sujeito e mundo, público e privado, subjetividade e objetividade. O corpo é o lugar em que essas contradições ocorrem.

Leda Maria Martins, em seu *Performances do tempo espiralar*, traz a imagem de um corpo-tela que é “acervo de um complexo de alusões e repertório de estímulos e de argumentos, traduzindo certa geopolítica de corpo [...]” (Martins, 2021, p. 162). E conclui dizendo que o corpo-tela “torna-se *locus* e ambiente privilegiado de inúmeras poéticas entrelaçadas no fazer estético” (Martins, 2021, p. 163).

Não à toa a arte da performance vai ser o território central da ação política e estética de um sem número de performers mulheres, como Gina Pane, Karen Finley, Ana Mendieta, Regina José Galindo, Orlan e muitas outras, que encontram no corpo e na ideia de prática e ação sobre e a partir dele o elemento central de suas poéticas (Leite, 2021, p. 99).

Os intensos debates, experimentos, obras, ativismos de toda sorte ao longo do século XX e XXI nos mostram que estamos movendo ou tentando mover

camadas seculares, impostas, mas nem por isso menos epidermizadas. Padrões que, de tanto se repetir, se somatizaram e ganharam estatuto de verdade, de “essência”, e que tiveram nas funções reprodutoras, na predestinação maternal, nas funções de cuidado de maridos, velhos e crianças, e no campo da sexualidade e dos afetos, seus bastiões principais (cf. Federici, 2017, 2019; Iaconelli, 2012).

Nessa dialética entre superfície e profundidade, escolhas e sintomas, em *Ensaio sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea* interessou pensar a trama complexa que, de uma marca biológica – a capacidade reprodutora –, produziu uma verdadeira máquina cultural de produção de gênero (ou como o Estado e o capitalismo se serviram dessa marca para instituir o núcleo duro da família e do Estado em torno do que significa ser “mulher” e ser “homem”). E interessou mais ainda, do ponto de vista artístico e pessoal, pensar o modo como performamos essa mascarada entre a adesão e a recusa, entre a denúncia e o gozo, mas também, e essa foi uma das apostas, entre a crítica e a afirmação lúdica. Buscando conferir a essa máscara, ao menos – e talvez não seja tão pouco –, *plasticidade*.

### Da vertigem que é voltar

Foi em um dos primeiros encontros dentro do núcleo de pesquisa “Feminino Abjeto” que resolvi mostrar pela primeira vez as imagens com as quais abri este texto. Naquele momento, a cena de parto ainda seguia seu curso “normal”: a cabeça de um bebê irrompendo através de uma vagina dilatada em uma passagem de dez centímetros de diâmetro, depois o corpo inteiro besuntado de sangue e de uma gosma branca amparado pelas mãos daquele que se imagina ser o médico, sendo levado para o colo da mãe, visivelmente exausta e emocionada, em uma típica cena do imaginário maternal.

Era 2017 e não imaginava ainda o rumo que aquela pesquisa tomaria para as 29 pessoas – 27 mulheres cisgêneras e duas pessoas trans – de diversas áreas reunidas ali naquele dia. Grande parte delas seguiram ainda por quase três anos reunidas em torno deste que se tornou o *Feminino Abjeto 1*, já que depois veio o *2*, desenvolvido com um grupo de mais de quarenta homens cisgêneros e duas pessoas trans. Foram dezenas de apresentações, mostras, debates e, o mais

impressionante para mim, inúmeros desdobramentos autorais através de novos trabalhos criativos e também acadêmicos.

Figura 2 – Débora Rebecchi e Bruna Betito em *Feminino Abjeto*, Teatro do Centro da Terra.  
Foto: André Cherri, 2019.



Figura 3 – Lucas Asseituno e João Pedro Ribeiro em cena de *Feminino Abjeto*.  
Foto: André Cherri, 2019.

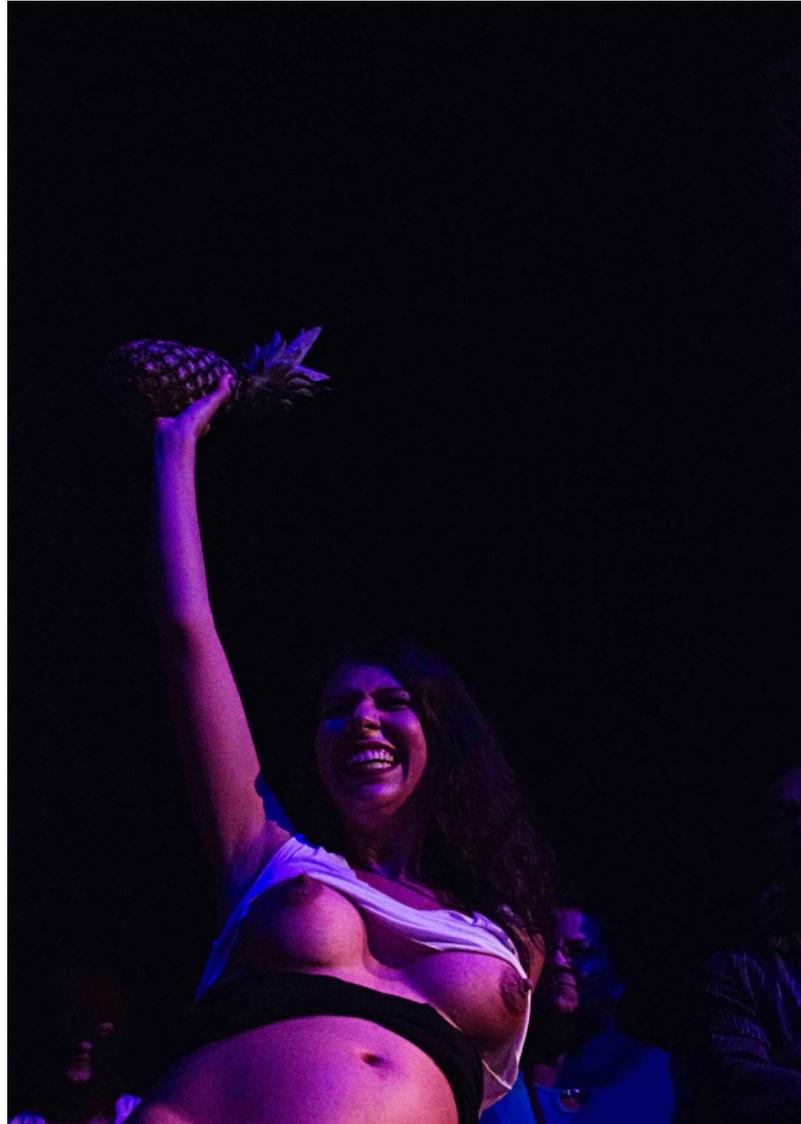


Lembro, por exemplo, da experiência de Letícia Bassit, que se descobriu grávida em meio ao processo criativo de *Feminino Abjeto* e trouxe para a cena os conflitos daquele corpo que se transformava a cada apresentação, e as questões que ganhavam cada vez mais uma dimensão pública pelo fato de não existir certeza sobre a paternidade e pela recusa desses possíveis pais em fazer o teste de DNA. Com suas próprias palavras, a atriz deflagrava em cena os trânsitos do próprio processo:

Em 2017 iniciamos esse trabalho e ficamos em cartaz em alguns espaços. Eu fazia um discurso sobre a puta, sobre a prostituição, fazendo um paralelo com o casamento que, muitas vezes, é também um contrato econômico implícito. Aí eu tinha esse abacaxi, eu sentava nesse abacaxi, enquanto cantava um samba no microfone. No meio desse processo todo, eu engravidei. De uma forma nada romântica, pelo contrário, bem caótica, intensa, alguns diriam até sem amor nenhum, mas eu posso garantir que foi cheio de amor. Continuamos em cartaz e eu, grávida, decidi que continuaria com o discurso da puta e o quebraria revelando a minha barriga em cena, falando sobre a sombra da maternidade, da gestação, das dores, das aflições, do medo, dessa relação parasitária que é carregar um ser dentro de você. Eu não conseguia mais realizar a ação de sentar e me masturbar no abacaxi. Então eu passei a usar o abacaxi como uma bucha, eu dizia que era importante esfregar o abacaxi no peito pra calejar o bico e facilitar a amamentação. Era o que o médico dizia... Eu mostrava a minha barriga e perguntava pro público: “Você foderia com uma grávida?”, “Você acha que esse filho é meu?”. Continuamos em cartaz e aí meu filho nasceu. Continuamos em cartaz e eu decidi abandonar o abacaxi e entrar em cena com o meu filho comigo. Eu não tinha com quem deixar ele, então ele estava sempre comigo. Entrei com ele em cena, amamentando, e meu discurso passou a ser sobre o puerpério, sobre o pós-parto, sobre o medo, o terrível, a sombra absurda desse momento que poucos falam e que precisa ser dito! Eu fiquei sozinha com o meu filho, sozinha. Num momento que eu precisava de gente do meu lado, me ajudando a levantar da cama, porque eu tava com um corte de sete camadas no meu ventre. Eu olhava pro meu filho, um estranho familiar, e eu não conhecia ele. Nem ele me conhecia... eu não sabia o que fazer com ele. Hoje eu tô aqui com esse abacaxi na mão. Às vezes eu tenho vontade de voltar pra figura da puta, cantar um samba no microfone e me masturbar no abacaxi. Eu não sei muito bem o que eu tô fazendo aqui agora, tô num abismo, no vazio. Tô bem perdida. Eu tô escrevendo um livro. Eu moro sozinha com meu filho, numa casa de muro baixo, só eu e ele. Uma casa de muro baixo que qualquer um pode pular e entrar. Eu tô com medo, nunca senti medo, mas agora eu sinto. Meu filho tá com seis meses e eu não sei quem é o pai do meu filho. Uma fila de DNA. Resultado negativo. Restam duas possibilidades de paternidade. E os dois caras sumiram, não sei onde eles estão. Eles dizem que um filho não interessa pra eles, um filho comigo não interessa pra eles. Eles dizem: “Esse filho não é meu, eu não gozei”.

E ela encerra a cena dizendo à plateia: “Eu também não gozei. Esse filho não pode ser meu também, eu não gozei! Eu também não gozei. Como esse filho pode ser meu se eu não gozei?”.

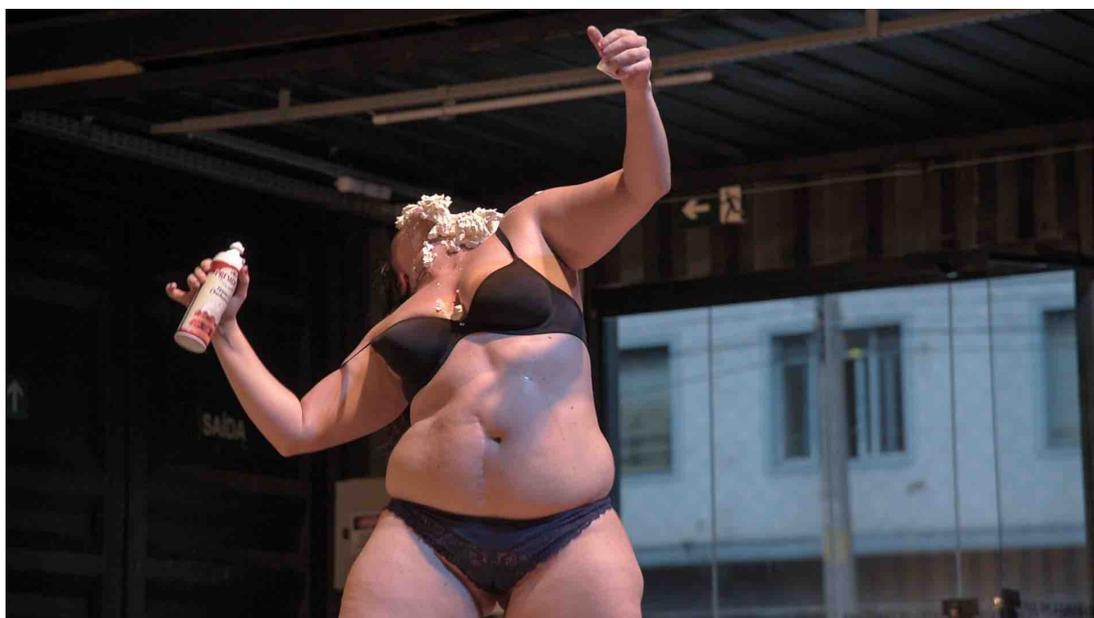
Figura 4 – Letícia Bassit em *Feminino Abjeto*.  
Foto: Yve Louise, 2018.



Além de um livro e um espetáculo que receberam o nome *Mãe ou Eu também não gozei*, em 2024 Letícia lança o filme homônimo com estreia no Festival de Tiradentes, em que investiga, a partir da própria experiência, as consequências sociais, jurídicas, psíquicas para uma mulher que enfrenta a maternidade solo a partir do estigma de não saber quem é o pai da criança.

Poderia citar ainda os trabalhos de Bruna Betito, Emilene Gutierrez, Oliver Olívia, Maíra Maciel, Cibele Bissoli, Florido Fogo, Ramilla Souza, Tatiana Caltabiano, Juliana Piesco, Tatiana Ribeiro, Débora Rebecchi, Sol Faganello, Gilka Verana, Ana Lais Azanha, desdobrados a partir e para muito além do nosso encontro naquele 2017, e muitas outras e outros que venho encontrando em laboratórios e espaços de trocas sobre arte e gênero, como Alexandre Lindo, André Medeiros Martins, Andréa Sá, Carlos Jordão, Chico Lima, Dante Paccola, Diego Araújo, Eduardo Joly, Filipe Rossato, Guilherme Reges, Gustavo Braunstein, Jeffe Grochovs, João Duarte, João Pedro Ribeiro, Leonardo Vasconcelos, Lucas Asseituno, Marco Barreto, Nuno Lima e Thompson Loiola – todes integrantes de *Feminino Abjeto 2*. E também Lara Duarte, Soraia Costa, Laís Machado, Georgía Vitrilis, Isabel Soares, Ultra Martini, Careaux Calsonne, Ian Figlioulo, Tadzio Veiga, Fábía Mirassos, Sofia Maruci, Tauã Teixeira etc. etc.<sup>11</sup>, que compartilham de uma mirada, direi, *opaca* sobre gênero<sup>12</sup>. Costumo dizer que o encontro com o abjeto é um ponto de não retorno e sua fecundidade é assombrosa (cf. Leite, 2019).

Figura 5 – Emilene Gutierrez em *Salivas*. Foto: André Cherri, 2023.



<sup>11</sup> E a lista segue verdadeiramente imensa, pois que são inúmeros núcleos de pesquisa, laboratórios, orientações, bancas, somando centenas de pessoas com quem venho trocando intensamente nestes últimos anos e que influenciaram enormemente meu modo de pensar a vida e o teatro (o que já não separo mais, na verdade).

<sup>12</sup> Singela referência a uma certa *ética da opacidade*, fazendo eco ao escritor Edouard Glissant.

Figura 6 – O ator Oliver Olívia em *Não ela*. Foto: André Stefan, 2023.

Naquele 2017, no contexto de algo como uma oficina teatral, longe de me apresentar ali em uma suposta posição de autoridade, era importante, ao contrário, me colocar como uma igual, tão vulnerável e exposta quanto elas, correr juntas o risco do encontro com as próprias sombras. Também me coloquei em pesquisa, compartilhei documentos e memórias, propus programas.

Segui às voltas, mais um tempo, com as imagens documentais do parto. Elas resistiam como algo que era uma marca pessoal de uma vivência extrema – um parto difícil de dezessete horas, terminado a fórceps, em um momento complicado da vida conjugal com o pai, que levaria ao término do casamento dali a dois anos. Resistiam também pela sua intensidade gráfica. Mas, mais ainda, como portadoras de um significado que eu não conseguia decifrar. O que me impelia em direção a essas imagens? A questão da maternidade? A experiência avassaladora do parto? O caráter explícito das imagens em si? Era um *documento* como muitos outros que acumulei durante esse processo, mas que permanecia mudo enquanto eu ainda não era capaz de formular *a pergunta que o fizesse falar*.

O que eu descobri, depois de meses às voltas com esse material, e que me fez encontrar um caminho para a criação do que viria a ser o espetáculo *Stabat Mater*, é que a resposta, ou a *questão* – parafraseando o teórico Paul Ricoeur, que nos diz que *o documento é mudo até que se lhe faça uma pergunta* (cf. Ricoeur, 2007) –, estava no sentido reverso do movimento. Essa imagem passou a falar quando eu entendi que se tratava de *voltar*.

Figura 7 – Janaina Leite em *Stabat Mater*. Foto: André Cherri, 2019.



*Stabat Mater*, estreado em 2019, é a primeira tentativa de elaboração desse feminino abjeto em minha própria releitura biográfica de gênero. Convido minha mãe real e um renomado ator pornô para dramatizar meu romance familiar disfuncional através do dispositivo de criação de um *set* pornográfico. “Você aceitaria gravar uma cena de sexo explícito comigo dirigida pela minha mãe?” era a pergunta lançada aos atores que participaram do processo de *casting* para o espetáculo. A pergunta em si era um enunciado, um programa performativo (cf. Fabião, 2013), que fazia colidir a pornografia tradicional e o teatro performativo contemporâneo, e ainda, mais do que isso, fazia trombar virtualmente a ideia que

se tem de uma atriz “convencional”<sup>13</sup> de teatro e uma atriz pornô, de uma mulher que *faz esse tipo de coisa* e aquelas que não fazem. E tudo isso com a mãe no meio! A maquinaria de gênero de mais de 2 mil anos, que cindiu a mulher entre a santa e a puta, volta a rodar quase sem nenhum rangido, lisinha.

“Voltar” possuía portanto um sentido político que teve a ver com o enfrentamento a esse ideal feminino herdado, transmitido, repetido à exaustão, e que estamos ainda lutando como mulheres para desmontar. Mas também um sentido estético que fez com que o rebobinar da fita nas imagens do parto tornasse essa cena menos “assunto” e mais uma experiência sensível que amplia seus sentidos para além das minhas pretensões discursivas, abrindo espaço para o *não saber*.

Porque sim, em um dossiê sobre a “descolonização das corpos”, tudo isso poderia ser sobre um discurso autoconsciente que toma a pornografia como forma de *hackeamento* de uma linguagem tão marcada pela violência contra corpos femininos. Poderia ser sobre o ato performativo de transgredir e re-situar a pornografia sob a luz de um gesto afirmativo de empoderamento sobre meu próprio corpo e sexualidade. Mas, ainda que essas coisas estejam provavelmente lá de alguma forma (no horizonte de criação quando tudo isso começou, no experimento em si e no espetáculo que resultou disso tudo), continuo acreditando na mirada abjeta que me lembra que “Fronteira sem dúvida, a abjeção é sobretudo ambiguidade. Porque, ao demarcar, ela não separa radicalmente o sujeito daquilo que o ameaça – pelo contrário, ela o reconhece em perigo perpétuo” (Kristeva, 1980, p. 9).

A aproximação com a pornografia foi um dispositivo, tal qual propõe Arnaud Rykner, que produziu um *terceiro excluído* (cf. Rykner, 2018), um estranho não assimilável pelas minhas próprias intenções conscientes. E nessa imensa margem de perda de controle diante do imprevisível e do indomável que é a *experiência*, a zona residual, abjeta, foi infinitamente maior do que aquilo que virou o objeto-espetáculo *Stabat Mater*. Não à toa, de 2020 a 2024, segui às voltas com as consequências e desdobramentos desse encontro turbulento com a pornografia.

---

<sup>13</sup> Foi a forma como um dos atores se referiu a mim durante o processo de *casting*, entusiasmado de que fosse possível uma tal migração de campo.



A ideia de uma “mascarada feminina” voltou mais forte do que eu jamais poderia imaginar a partir do experimento *Camming 101 Noites*, em que me propus a exercer atividade sexual paga em uma plataforma de sexo virtual entre uma vivência radicalmente pessoal e um experimento performativo de envergadura etnográfica.

Venho defendendo na minha trajetória artística e acadêmica e, mais do que isso, construindo ao lado das minhas pares – nessa profunda investigação em que vimos andando juntas *pela sombra*<sup>14</sup> – um sentido que entendo sim como emancipador, mas não por isso menos ambíguo, contraditório. O que me leva a alianças e posições nem sempre óbvias para certos horizontes mais afirmativos, por exemplo a filiação a uma artista como Angélica Liddell, a defesa do trabalho sexual, a não condenação da pornografia ou de práticas fetichistas que supostamente reproduzem violência de gênero. Ou ainda, pasmem, defendendo a dimensão vulnerável, difusa e dissidente da sexualidade masculina heterossexual<sup>15</sup>! Sim, são notícias que trago das profundezas do mundo da pornografia e do trabalho sexual, e para as quais fazem eco não só a psicanálise, que teimo em gostar muito de ler apesar do ranço de certo pós-estruturalismo contra ela, mas também especialistas como Monique Prada, prostituta e ativista, e Dominique Luxor, historiadora e dominatrix.

Mas esses são temas para o epílogo da obra *Ensaíos sobre o feminino e a abjeção na ob-scena contemporânea*, na qual convido você, leitora e leitor, a dar um mergulho.

## Referências

BERGER, Éléonore. Tuer la mère. Quand Luce Irigaray rencontre Angélica Liddell. In: Eva García-Ferrón y Cristina Ros-Berenguer (coord.). *Dramaturgia femenina actual. De 1986 a 2016*. Feminismo/s, 30 (diciembre/2017): 21-30, DOI: 10.14198/fem.2017.30.01.

<sup>14</sup> Referência à entrevista para o podcast *Atreva-se*, de Nicole Aun. Disponível em: <https://open.spotify.com/episode/5fOqT0Q7VWhp9AX5tkoEK5?si=0eec8af1e3f44cf4&nd=1&dlsi=b785c9af7e5847f5>. Acesso em: jun. 2023.

<sup>15</sup> Ainda em coro com Rivera, quando faz ressalvas ao discurso já citado de Preciado sobre a psicanálise: “Devo notar, contudo, de passagem, que considero equivocada sua tendência a assimilar as relações sexuais heterossexuais a um esquema hegemônico que as reduziria, em última instância, à domesticação do gozo para fins de procriação. Pois o sexual, como bem mostra a psicanálise, é sempre ‘perverso polimorfo’, ou seja: transgressivo” (Rivera, 2019).

BERNSTEIN, Ana. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Revista Sala Preta*. São Paulo, v. 1, n. 1, 2001. p. 91-103.

DESPENTES, Virginie. *Teoria King Kong*. Trad.: Márcia Bechara. São Paulo: n-1 edições, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: O corpo-em-experiência. *Revista do Lume*, n. 4, dez./2013.

FEDERICI, Silvia. *Calibã e a bruxa: Mulheres, corpo e acumulação primitiva*. Trad.: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.\_

FEDERICI, Silvia. *O ponto zero da revolução: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista*. Trad.: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2019.

FROIDEVAUX-METTERIE, Camille. *Le corps de femmes: La bataille de l'intime*. Paris: Philosophie Magazine Éditeur, 2018.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. *Revista Ciências Sociais Hoje* (Anpocs), 1984. p. 223-244.

IACONELLI, Vera. *Mal-estar na maternidade: do infanticídio à função materna*; orientador Nelson da Silva Junior. São Paulo, 2012. 130 f. Tese (Doutorado em Psicologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

KEHL, Maria Rita. *Deslocamentos do feminino: a mulher freudiana na passagem para a modernidade*. São Paulo: Boitempo, 2016.

KRISTEVA, Julia. *Pouvoirs de l'horreur*. Essai sur l'abjection. Paris: Éditions du Seuil, 1980, Approche de l'abjection, p. 7-27. Trad. Allan Davy Santos Sena. Disponível em: <https://pt.scribd.com/document/334123020/Poderes-Do-Horror-de-Julia-Kristeva-Capi-1>.

LEAL, Dodi Tavares Borges. Performatividade transgênera: equações poéticas de reconhecimento recíproco na recepção teatral; orientador Luis Guilherme Galeão da Silva. São Paulo, 2018, 534 f.

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

LEITE, Janaina Fontes. *Conversas com meu pai + Stabat Mater: uma trajetória de Janaina Leite*. Belo Horizonte: Editora Javali, 2020.

LEITE, Janaina Fontes. Feminino Abjeto. *Revista Aspás*, 8(1), 2018, 210-240. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2238-3999.v8i1p210-240>. Acesso em: 17 fev. 2019.

LIDDELL, Angélica. *Primera carta de San Pablo a los Coríntios; You are my destiny, Lo stupro di Lucrezia; Tandy; La novia del Sepulterero. Diario; Salmos*. Ciclo de las resurrecciones, Segovia: Ediciones La uña rota, 2015.



MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MULVEY, Laura. A phantasmagoria of the female body/Cindy Sherman. *Newleft Review*, n. 88, 1991.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual*. Trad.: Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRECIADO, Paul B. Um apartamento em Urano (Conferência). Trad.: C. Q. Kushiner & P. S. Souza Jr. *Lacuna: uma revista de psicanálise*. São Paulo, n. 8, p. 12, 2019. Disponível em: <https://revistalacuna.com/2019/12/08/n-8-12/>.

RICOEUR, Paul. A memória, a história, o esquecimento. Trad: Alain François [et al.]. Campinas: UNICAMP, 2007.

RIVERA, Tania. Subversões da lógica fálica – Freud, Lacan, Preciado. *Psicanalistas pela democracia*. Disponível em: <https://psicanalisedemocracia.com.br/2019/12/subversoes-da-logica-falica-freud-lacan-preciado-por-tania-rivera/>. Acesso em: 24 dez. 2019.

RIVIÈRE, Joan. (1929) A feminilidade como máscara. *Psyqué*. São Paulo, Ano IX, n. 16, jul./dez. 2005, p. 13-24.

RYKNER, Arnaud. *Nota sobre o dispositivo*. Trad.: Alexandra Moreira da Silva. Porto: Edições Afrontamento, 2018.

SEGATO, Rita Laura. *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Série antropologia. 400, Brasília. 2006.

TARELHO, Luiz Carlos. A teoria da sedução generalizada de Jean Laplanche e o descentramento do ser humano. *J. psicanal.*, São Paulo, v. 45, n. 83, p. 97-107, dez. 2012. Disponível em: [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010358352012000200009&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010358352012000200009&lng=pt&nrm=iso). Acesso em: 22 dez. 2020.

VALLEJO, Américo; MAGALHÃES, Lígia C. *Lacan: operadores da leitura*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

Recebido em: 28/06/2024

Aprovado em: 07/07/2024