REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
NÚMERO 49
ABRIL A JUNHO DE 2023
FUNDAÇÃO MUNICIPAL DE ARTES DE MONTENEGRO
arte educação E PERFORMANCE

O REAL QUE EMERGE NAS OBRAS AUTOBIOGRÁFICAS *CONVERSAS COM MEU PAI* E *STABAT MATER* DE JANAINA LEITE

Mario Celso Pereira Junior
Caroline Vetori de Souza
Clóvis Dias Massa

Resumo: Nas últimas décadas, o teatro contemporâneo tem trazido para o foco da construção dramatúrgica o tensionamento entre o campo da ficção e do real. Muitos espetáculos buscam trabalhar com procedimentos criativos que façam emergir o real em cena, gerando uma potente desestabilização na recepção de tais obras. Com base na noção de real traumático em Lacan (1988, 2005), este artigo aborda a irrupção do real na malha simbólica da escritura dramatúrgica, a partir da análise das obras autobiográficas *Conversas com meu pai* (2014) e *Stabat Mater* (2019) de Janaina Leite.

Palavras-chave: Dramaturgia. Teatro do real. Teatro autobiográfico.

THE REAL THAT EMERGES IN JANAINA LEITE'S AUTOBIOGRAPHICAL WORKS *CONVERSATIONS WITH MY FATHER* AND *STABAT MATER*

Abstract: In the last decades, contemporary theater has brought to the focus of the dramaturgical construction the tension between the fields of fiction and of real. Many performances seek to work with creative procedures that bring out the real on stage, generating a powerful destabilization in the reception of such works. Based on the notion of traumatic real in Lacan (1988, 2005), this article addresses the irruption of the real in the symbolic mesh of the dramaturgical writing based on the analysis of Janaina Leite's autobiographical works *Conversations with my father* (2014) and *Stabat Mater* (2019).

Keywords: Dramaturgy. Theater of the real. Autobiographical theater.

A irrupção do real na dramaturgia contemporânea

A compreensão de dramaturgia ampliou-se na contemporaneidade, transbordando a ideia exclusiva de texto e a entendendo como algo que permeia toda a criação teatral, visto que "(...) não é um sistema (fechado), mas uma prática (aberta) que tem por objetivo questionar e produzir pensamento" (DANAN, 2010, p. 19). Joseph Danan, em *Fin de la dramaturgie* (2006), discorre sobre o papel da dramaturgia no teatro, em especial no contemporâneo, e apresenta a ideia de uma dramaturgia aberta, que também está presente entre o texto e a cena, entre o teatro e o mundo, entre o tempo estável e efêmero do espetáculo e a permanência no

futuro de alguns textos, dada sua marca como registro. Ele também afirma que quem elabora a dramaturgia tem a responsabilidade da escolha, uma responsabilidade "que atribui à dramaturgia a tarefa de fornecer alavancas, trampolins para o pensamento" (DANAN, 2006, p. 51, tradução nossa). Assim sendo, as escolhas das pessoas que estão envolvidas na criação da dramaturgia e a produção de pensamento que ela pode proporcionar estão totalmente relacionadas, imbricadas.

Ana Pais (2004) discute sobre a cumplicidade que existe entre a dramaturgia e a encenação, na qual a primeira fundamenta e a segunda torna visível as escolhas de um espetáculo, sendo "uma espécie de fio que tece ligações de sentido no espetáculo, criando um discurso" (PAIS, 2004, p. 78). Então, qualquer escolha ou decisão tomada dentro da criação do espetáculo será também de ordem dramatúrgica e interferirá direta ou indiretamente na recepção dele. Desta forma, a irrupção do real (LEHMANN, 2007) ocorre no discurso concebido pela cumplicidade entre a dramaturgia e a encenação, por meio das escolhas dramatúrgicas que constituem a obra teatral.

Agora, o que de fato significa a irrupção do real? O que é considerado real, ou efeito de real (BARTHES, 2004) em cena?

O fazer teatral é composto por materialidades diversas, permeado de coisas concretas (como os atores e as atrizes, a cenografia, o palco, o prédio, os figurinos etc.) mas, ao mesmo tempo, o teatro, de uma forma ampla, lida com a malha ficcional. Há pré-estabelecido um pacto ficcional com os espectadores e as espectadoras, que, de antemão, sabem que se trata de algo criado, ensaiado, com técnicas. Ou seja, há por parte do público um entendimento de que tudo o que se vê na representação, a partir desse pacto ficcional, não faz parte da realidade. Entretanto, há em algumas produções contemporâneas momentos em que a dúvida fica pulsante, sendo essa instauração da desconfiança marcada pela obscuridade do real.

Além disso, para que essa inquietação não fique tão preponderante, há artistas que optam por constituir um pacto com a realidade, uma espécie de acordo

que produz um efeito de veracidade. Esse pacto é normalmente encontrado em espetáculos que lidam com o testemunhal, o documental e as escrituras biográficas, já que a realidade é matéria-prima destes e se acredita que ela, de alguma maneira, possa ser tomada como autêntica.

A irrupção do real, definida por Hans-Thies Lehmann (2007), pode ser compreendida como uma entrada impetuosa, uma introdução súbita no tecido simbólico do teatro. Entretanto, o que está em jogo não é necessariamente a incursão do real como obra do acaso, como algo acidental, não previsto anteriormente, mas sim uma invasão ativa, elaborada a fim de provocar uma desestabilização no espectador e que faça significar esteticamente em igualdade com a ficção. Em outras palavras, o que tem se buscado na cena contemporânea, que possui proximidade com o real, é a criação de processos que tenham uma "contiguidade 'real' (conexão com a realidade) e construção 'encenada'" (LEHMANN, 2007, p. 167, grifo do autor). Nessas proposições, o público não se depara com personagens e situações fictícias, mas com pessoas que falam, mostram, contam, expõem a partir dos seus próprios nomes, abrindo possibilidades para que o real irrompa.

Percebe-se que há uma diferença entre o efeito de real barthesiano (referente à realidade) e a irrupção do real. O primeiro refere-se ao truque, à manipulação da percepção, uma ilusão, aquilo que parece ser realidade e que, de fato, é próprio do efeito ocasionado pela ilusão de realidade.

> A verdade desta ilusão é a seguinte: suprimido da enunciação realista, a título de significado de denotação, o "real" volta para ela, a título de significado de conotação; pois no mesmo instante em que esses detalhes são supostos denotarem diretamente o real, eles não fazem mais que os significarem sem dizê-lo. (BARTHES, 1972, p. 43, grifo do autor).

O segundo diz respeito ao procedimento de colocar em cena fragmentos, partes que sejam o mais próximo do real bruto, a concretude da matéria, para além da representação ou interpretação. Assim, agencia-se como uma presentificação "que designa colocar em presença a própria coisa" (SAISON, 1998, p. 11, tradução

nossa), como ocorre nos espetáculos em que Leite presentifica a si, sua história, seus traumas.

Essa diferenciação é importante para quem pesquisa e elabora dramaturgia, já que faz parte dos processos escolhidos durante a criação. Contudo, para o espectador, o que é relevante é o efeito em si, como ele vai receber aquilo apresentado/presentificado no palco, seja ele um efeito de realidade ou a irrupção do real. Isso significa que

> se o real se impõe em relação a uma situação encenada no palco, isso se espelha na plateia. Se o espectador se pergunta (forçado pela prática da encenação) se deve reagir àquilo que se passa no palco como ficção (esteticamente) ou como realidade (moralmente, por exemplo), essa via do teatro no limite do real justamente desestabiliza a segurança irrefletida e a certeza com que o espectador vivencia seu estado. (LEHMANN, 2007, p. 169).

José A. Sánchez (2012) comenta que, para Lacan, o pensamento se relaciona com o real por meio da repetição. Diferentemente da rememoração e da reprodução em que implica um conhecimento do objeto, a repetição pode permitir um reencontro entre o real e o sujeito. Esse momento pode ser identificado como uma experiência traumática, visto que "o trauma nada mais seria do que um encontro fracassado com o real, inacessível à memória ou à reprodução, apenas detectável na forma de repetição" (SÁNCHEZ, 2012, p. 128, tradução nossa) de algo que teima em insistir.

Para avançar na discussão acerca da irrupção do real, de como ela desestabiliza a segurança do público, instaura a dúvida e tensiona os limites dentro do teatro contemporâneo, faz-se necessário, em nossa abordagem, compreender o real a partir das escrituras dramatúrgicas de espetáculos de Janaina Leite.

Janaina Leite e o real que irrompe suas escrituras autobiográficas

Atriz, diretora e dramaturga/dramaturgista, Janaina Fontes Leite nasceu em São Paulo e atualmente é uma das principais referências nas pesquisas

autobiográficas do teatro brasileiro. Ela possui graduação em Letras (Francês/Português) e licenciatura pela Universidade de São Paulo (USP) e formação técnica pela Escola de Arte Dramática (EAD). É também mestra e doutora pela Escola de Comunicação e Artes da USP, traçando um intenso diálogo entre a prática artística e a pesquisa acadêmica. Junto de suas investigações, Leite coordenou os núcleos de estudos *Feminino Abjeto 1*; *Memórias, Arquivos e autobiografias*; *Feminino Abjeto 2*. Além disso, é uma das fundadoras do *Grupo XIX*[1] de Teatro de São Paulo, desde 2001, companhia na qual atua, dirige e escreve.

Em *Conversas com meu pai* (2014), Janaina Leite propõe um solo autobiográfico, enfocando sua relação familiar, conforme alude o próprio título da peça - por meio da conversa com um pai que se faz presente na ausência. Para a construção da peça foram utilizados pedaços de conversas registradas pela artista em pequenos bilhetes, anotações feitas em guardanapos de papel e conservadas após a traqueostomia de seu pai, que passara a se comunicar somente através da escrita, delineando um substrato documental. Ao ter como mote os cacos da relação com seu pai, Leite propôs recompor intuitivamente a história entre pai e filha (LEITE, 2014), a partir dos vestígios dos diálogos entre eles, por meio de fragmentos coletados e guardados numa caixa de sapato.

A criação de uma dramaturgia a partir desse material lidava, segundo Leite (2014), com o emaranhado de questões concernentes ao registro e à experiência, bem como a relação entre viver e contar. Desta forma, o processo da criação artística torna-se central e, de certo modo, é compartilhado no formato final que se coloca em diálogo com o público.

Durante o processo, a artista compartilha que, além do pai não poder mais lançar mão da fala, a filha, no caso Janaina Leite, descobriu uma doença

[1] O Grupo XIX foi criado em 2001, em São Paulo, a partir de um curso de direção coletiva ministrado por Antônio Araújo. O nome do grupo vem justamente do recorte temático do curso, que era sobre as relações de trabalho no século XIX. Assim, com essa denominação, o grupo assumia alguns compromissos, que desenharam seu projeto inicial, como o olhar para o século XIX e, ainda, a ocupação de prédios históricos e/ou relacionados com a memória da cidade de São Paulo, não através de um olhar historicista, mas buscando uma reelaboração desse passado à luz do momento presente.

degenerativa e estava ficando surda (LEITE, 2014). Então, o silêncio tomou a centralidade temática, impondo-se, como expõe a artista, como condição física e enquanto metáfora sobre o indizível que permeava a relação.

Juntamente a esse trabalho artístico, Leite começou a desenvolver outro, de caráter teórico. Nele, buscou cercar-se da ideia de representação autobiográfica, que, para ela,

> [...] nada mais é, ao fim e ao cabo, a tentativa de figurar a experiência vivida, sentida, sofrida. E, com toda a margem ampla de criação, invenção, deturpação contida nesse gesto, posso entender hoje que, nas experiências criativas em que me vi engajada, a ideia de autobiografia se justificou porque, do ponto de vista estético mas também ético, a representação manteve sempre a tensão com o referencial real que a motivou. (LEITE, 2014, p. 156).

Tal tensionamento implica um pacto autobiográfico, que assegura a veracidade do compartilhado cenicamente, bem como a compreensão que este ato traz em si a marca daquilo que é forjado, ou seja, de um trabalho de elaboração sobre o passado. Ainda, ao compactuar com o público, altera-se a chave de recepção/leitura da obra, convocando um engajamento diferenciado.

A dramaturgia de *Conversas com meu pai* após sete anos de processo culminou na formalização cênica e no texto dramatúrgico, assinado por Alexandre Dal Farra[2], que se caracteriza como o resíduo da encenação. Nele, além do compartilhamento dos documentos produzidos, de caráter autobiográfico, há a presença do mito de Édipo e algumas passagens bíblicas, em específico a história de Ló e suas filhas. A partir desta, trazem para a cena a questão do incesto – que não é esmiuçada, mas opera como uma sombra que subjaz à toda a peça, como o desenrolar do silêncio no indizível.

[2] Doutorando pelo PPGAC da Escola de Comunicações e Artes da USP. Mestre em Letras pela USP. Vencedor do 25º Prêmio Shell de melhor autor (2012), com a peça *Mateus, 10*. Escritor, dramaturgo e diretor teatral.

A peça conta com dois momentos, relativos à composição da cenografia, mas também que articulam as versões do próprio espetáculo[3]:

> Essa foi a terceira versão da peça. Essa aqui, que está terminando agora. E então eu levanto e saio daqui. Vocês vão para a outra sala comigo. É para isso ser feito, agora, porque existe a outra versão que eu criei. Existe a segunda versão. Eu estou mostrando de trás para diante. (LEITE, 2020, p. 32).

No primeiro momento (referente à terceira versão do espetáculo), há um único círculo de cadeiras que é compartilhado pela atriz e pelo público, numa esfera de partilha íntima, que remete às reuniões de grupos de apoio (como os Alcoólicos Anônimos). Neste, a atriz divide com o público alguns questionamentos, delineando o pacto autobiográfico e sua complexidade:

> Bom. Vocês estão aqui para... Eu preciso dividir com vocês... É um tipo de segredo. Acho que é um segredo, que eu tenho... Eu precisaria contar agora. Mas eu não sei direito. Porque também tem isso... Eu fiquei querendo contar o segredo, e.isto também foi parte da coisa. E foi um tipo de processo de cura. Querer contar o segredo, dividir com os outros. Mas só que as coisas ao invés de ficarem mais simples foram ficando mais complicadas, e no meio desse processo, que era um tipo de cura, de repente eu descobri que o segredo talvez nem existisse. Então, eu não sei direito se isso que eu tinha para contar para vocês realmente aconteceu, e aí, fica tudo um pouco mais complicado, porque eu não ia querer sair por aí contando um negócio que nem aconteceu direito. Se eu imaginei, então aconteceu, eu penso às vezes, mas só que é muito diferente, é totalmente diferente se isso foi imaginado, e aconteceu enquanto imaginação, ou se isso aconteceu realmente, na vida. Mas isso também não é tipo uma história de detetive em que a gente vai e descobre uma coisa lá na frente. E também não é para vocês terem qualquer tipo de dúvida em relação à veracidade das coisas que eu estou dizendo. Tudo o que estou dizendo, esse texto aqui, foi inteiramente decorado, ensaiado, e é integralmente verdadeiro, parte da minha vida real. (LEITE, 2020, p. 29).

Nesta primeira parte tudo é muito contido, misterioso e instigante. Em nenhum momento Leite conta o segredo, abre a caixa ou mostra algum papelzinho das conversas registradas. Ao mesmo tempo, ela busca jeitos, mede palavras para

[3] O espetáculo é composto por três versões criadas durante o processo, as quais são dispostas em ordem invertida.

compartilhar sua história, mas não se abre totalmente; ela se contém, assim como toda a energia e as memórias contidas na caixa.

Já no segundo momento (referente à segunda versão), o cenário remete ao acúmulo, sendo tomado de entulhos, aludindo ao próprio processo e à memória. Nesta parte, o público está disposto frontalmente. Durante esse trecho, são projetados – quase ininterruptamente e, segundo a intérprete, de modo aleatório – trechos do material audiovisual que foram coletados ao longo de todo o processo. Há uma relação entre texto e vídeo, mas sem que se proponha a criação de uma narrativa unívoca através deles, e sim de forma enviesada.

Esta segunda parte, que a artista chamou de "viveiro" (LEITE, 2020, p. 39), apresenta um nebuloso fluxo de pensamento sobre o que ela estava criando, como estava fazendo e, até mesmo, sobre a veracidade das suas memórias, da sua história traumática. Diferentemente do início da peça, neste trecho Janaina Leite se encontra mais eufórica e imersa entre os materiais dispostos em cena e na sua própria narrativa. Ela diz que se ela fosse guiar o público por um passeio no meio de todas essas coisas, todos ficariam perdidos, inclusive ela enquanto guia. É como se as ideias, lembranças, memórias e relatos fossem pássaros em um viveiro, que voam e se debatem de um lado para o outro, sem saber onde de fato se apoiar.

Apesar de haver dois espaços cenográficos distintos, os quais dialogam com a primeira e a segunda parte, a terceira e última parte (referente à primeira versão) não possui uma diferenciação espacial, e remonta justamente à camada simbólica, visto que esta dialoga com o mito de Édipo e com a passagem bíblica. A tessitura dramatúrgica dessa instância mais simbólica parece dar-se fora do campo circunscrito do autobiográfico, como um espaço fora deste, mas, paralelamente, é através dessas referências que há de modo radical a alusão ao incesto, bem como a própria dúvida, que parece ter impulsionado subterraneamente a criação.

Nesta primeira versão da peça, apresentada somente no final, percebe-se que Leite tenta narrar a história com seu pai por meio de analogias a outras histórias, de forma que não ficasse totalmente explícito o real traumático do incesto, visto que nem mesmo ela consegue acessar esse real, um real que deixa escapar

fagulhas através das ligações entre as histórias. Entretanto, para Janaina Leite, esta versão também não dava conta de compreender e dizer tudo o que era necessário sobre ela e seu pai.

Com isso, há uma constância na busca por formas de narrar, que incide na procura por formas de compreender a relação entre pai e filha. Percebemos que algo constantemente escapa da artista, demandando novos percursos e reformulações acerca, possivelmente, do real traumático lacaniano. Este, justamente, só pode ser tangenciado por meio do simbólico[4], logo a importância da narrativa mítica e bíblica na obra. Ainda, podemos perceber a condensação de criações e reformulações não lineares da artista ao longo dos anos de criação da obra, que não fecha os sentidos da relação entre pai e filha (nem para a artista, nem para o público), mas alavanca uma experiência e questionamentos. Se, para a artista, nem a primeira, a segunda ou a terceira versão eram capazes de contemplar o que ela tinha para dizer, é somente a quarta versão, a união de todas as formas anteriores, que é levada à cena. Não para marcar o fim, mas para se abrir para um novo começo:

> 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*. (LEITE, 2018-2020, s.p)[5].

Em *Stabat Mater* (2019), Janaina Leite também propõe uma obra autobiográfica em que faz uso do formato palestra-performance, na qual aborda assuntos de sua vida, o relacionamento com sua mãe, e faz paralelos com outras histórias, tanto bíblicas quanto teóricas/ficcionais. Ao compartilhar a cena com sua

[4] "Simbólico: Registro ou ordem de existência caracterizado pelo campo da linguagem e pela função da fala. (…) Real: Registro ou ordem de existência do que é impossível de se representar na realidade psíquica ou material e não obstante é necessário para manter sua consistência" (DUNKER, 2008, online).

[5] Citação extraída de material não publicado, enviado por Janaina Leite aos autores via e-mail.

mãe (que não é atriz) e com a figura de Príapo[6], ela apresenta por meio de diferentes recursos (vídeos, fotos, relatos, documentos oficiais etc.) uma investigação acerca da ausência da figura materna no seu trabalho anterior e da questão do(s) feminino(s), especialmente o feminino abjeto (resultado de suas pesquisas nos núcleos de estudos supracitados).

Percebe-se logo no início da peça que o que é apresentado por Leite é uma reiteração do passado, ao já ocorrido, tanto consigo quanto na história da humanidade. Assumindo o papel de uma palestrante, com microfone, copo d'água, placa de identificação etc. dispostos sobre uma mesa, ela se direciona ao espectador e estabelece uma espécie de pacto, não ainda com o real propriamente dito, mas com os acontecimentos de outrora. Por consequência, é justamente nesse ponto que assoma principalmente a abordagem sobre o real. Logo na sequência, ela afirma que o movimento de voltar será indispensável e que todos os documentos e narrações irão constituir uma espécie de mural de investigação, onde são pregadas as pistas importantes a fim de compreender o todo. A partir disso, ela começa a expor cada peça do quebra-cabeça.

Como uma continuação ou uma retomada de fluxo de pesquisa, seu primeiro movimento é retornar ao espetáculo *Conversas com meu pai*. Dentre as coisas que ela traz desse trabalho anterior, está presente o facão. Aparentemente, Janaina Leite deposita nesse objeto a simbolização de um real traumático, um real inalcançável, incompreensível, mas que por meio das múltiplas versões referentes ao objeto, ela tenta acessá-lo. Se, na peça anterior, o facão era mencionado como um dos muitos elementos do cenário, mas que não era visto pela plateia durante a encenação, ainda que para ela fosse importante que estivesse ali, em *Stabat Mater* ele aparece em diferentes ocasiões, tanto nas histórias relatadas, como na utilização em cena.

[6] "Deus grego da fertilidade, representado sempre com um grande pênis ereto penetrando ninfas nos bosques" (LEITE, 2020, p. 75).

No texto da peça, publicado em 2020 pela editora Javali, um dos momentos em que o facão é mencionado é na descrição da figura dos *slashers* dos filmes de terror, mais especificamente do Michael Myers, personagem fictício do filme *Halloween* (1978) "que perseguia mulheres com sua máscara branca e seu facão" (LEITE, 2020, p. 75). Essa ligação do objeto ao personagem de filmes de terror é importante para entender o real traumático que irrompe por meio dessa simbolização que a artista apresenta, estando encoberta a face daquilo que a assombra.

A partir dessa associação, a simbolização do facão se bifurca em duas situações distintas, mas que possuem em sua raiz uma mesma referência. A primeira delas é a possível origem do que viria a se tornar o trauma. Na página 85 do texto publicado encontra-se um Boletim de Ocorrência, que em cena é projetado frase a frase. Trata-se do registro em documento do dia em que Janaina Leite sofreu um estupro[7]. Na descrição do documento, consta que ela foi abordada por um indivíduo que a imobilizou por trás, com uma mão empunhando um facão contra seu pescoço e a outra dentro de sua calça, tocando suas partes íntimas. Enquanto ele tentava se despir, uma senhora apareceu nas proximidades, fazendo com que o homem a soltasse e fugisse. Já na sequência da peça, a mãe da Janaina Leite faz seu depoimento e conta sua versão da história, dando mais detalhes do que tinha acontecido. A mãe relata que sempre a levava para a escola, até passar por uma trilha na mata, e a partir dali é que a filha seguia sozinha e ela voltava para casa. No dia do ocorrido, ela ficou em casa para passar uma calça do marido, e por isso não acompanhou a filha nesse trajeto que julgava perigoso. Dentre os outros detalhes contidos no testemunho, dois se destacam: "O cara soltou a Jana que ficou caída e fugiu... apontando o dedo, como querendo dizer que ia matá-la" (Ibid., p. 86) e "[...] uma enfermeira que estava lá, disse que a filha dele, desde que foi estuprada, nunca mais foi a mesma…" (Ibid.). Leite (2020), no epílogo, comenta que, de fato, nunca mais foi a mesma, e que a sensação do facão vindo por trás dela é como um

[7] No documento é expresso como tentativa de estupro, entretanto, como informado logo depois na peça, em 2009, o Código Penal enquadraria o ocorrido como estupro.

fantasma, pois até hoje não suporta que alguém esteja atrás dela, nem mesmo "uma simples velhinha".

A segunda situação está vinculada ao espetáculo anterior, mais precisamente à relação entre Janaina Leite e seu pai. Nas páginas 79 e 80, ela conta um sonho que teve depois de um dia de experimentações cênicas. No sonho, ela se encontrava perdida ao voltar de uma festa, sozinha em uma rua escura. Após ver uma porta, decide entrar e então percebe que é uma boate, escura, vazia e com um show pornô de homens nus. Ao olhar para trás, ela vê o seu pai segurando o facão. Depois de uma tentativa de diálogo, ela sobe no palco onde havia o show pornô e dança somente para seu pai (em cena, o pai é representado por meio do ator que interpreta a figura do Príapo, com máscara branca, lembrando a figura do Michael Myers). Aqui novamente o facão está associado ao pai, como se houvesse um perigo, ou mesmo uma dor, e provavelmente ligada à nebulosa relação do incesto. Leite conta que sempre que sonha com o pai é um sinal de que “alguma coisa dói, em algum lugar. Talvez porque alguma coisa doa em um algum lugar, que já doeu antes… Ele vem me avisar” (Ibid., p. 68).

O último momento em que o objeto aparece na obra é quando a artista traz para a cena a sua mãe, deitada em uma mesa, como em um altar de sacrifício, e ela puxa o facão como se fosse decapitá-la (Ibid., p. 99). Mas, antes de entender a presença do objeto nessa cena, é preciso voltar, retornar à mola propulsora da criação desta peça, a presença da mãe em sua história.

A autora descreve que nos anos de 2012 e 2014 ela ficou grávida do seu primeiro e do segundo filho, e que somente com esse movimento de tornar-se mãe é que se deu conta de algumas coisas, entre elas o apagamento da sua própria mãe. Ela relaciona isso a um segundo momento do trauma, como um “golpe tardio” (Ibid., p. 69), dado que o trauma “está sempre atrasado em relação ao fato que o desencadeou” (Ibid., p. 68). Leite observa que, durante todo o processo de criação do espetáculo anterior, houve um esquecimento da sua mãe, e por isso começou a notar que faltava alguma peça, uma personagem, como uma espécie de ato falho. “Me dei conta que na sombra dessa tragédia incestuosa onde protagonizavam,

absolutos, pai e filha, ainda que denegada, *foracluída*, 'a mãe lá estava'" (Ibid., p. 70, grifo da autora).

Essa ausência que se faz presente para Janaina Leite, vai instigá-la a refletir sobre esse apagamento. Em uma entrevista concedida ao canal Arte 1, no programa *Movimento* (2019), Leite comenta que o momento de explicar sobre a ideia do espetáculo para sua mãe foi o mais difícil de todo o processo, justamente pelo medo da recusa da mãe e de seu afastamento[8], mas, para sua surpresa, ela continuou até o final.

No último aparecimento do facão na montagem, com sua mãe deitada sobre a mesa, presente desde o início até o fim da apresentação, Leite faz um paralelo com Maria (que decidiu ficar com seu filho Jesus na manjedoura) com o papel das mães e diz que "as mães sempre são recompensadas" (LEITE, 2020, p. 99). Nesse instante ela levanta o facão contra o pescoço da própria mãe e ocorre um blecaute. Leite em outro momento da peça, refletindo sobre ser mãe, comenta que ela entendeu "algo sobre a maternidade: se a corda afrouxa, é a mãe que cai" (Ibid., p. 98). Nessa cena, deitada em seu sacrifício, a mãe dela – que antes da ocorrência do estupro teve que decidir entre ser mãe e acompanhar a filha no trajeto ou esposa e voltar para casa para passar as calças do marido – seria decapitada pela filha. Com isso a corda seria afrouxada, talvez desvencilhando-a dos papéis impostos e culpas advindas destes.

Entretanto, depois do blecaute, há a projeção do vídeo de sexo explícito entre a Janaina Leite e o ator pornô selecionado, e na sequência, a fala em *off* do ator desistindo do papel que desempenharia na cena final da peça, trazendo o sexo para a cena. Essa desistência de última hora mudou os rumos do espetáculo. Mais uma

[8] No espetáculo, Leite tensiona a relação entre mãe e filha e insere o personagem Príapo para compor um triângulo de uma história incestuosa. Para ocupar esse papel, e pensando na figura dos *slashers* e depois, para além dos filmes de terror, nos significados que a pornografia traz para a degradação de corpos de mulheres, ela resolveu realizar um *casting* com atores pornôs profissionais. No texto, são apresentadas as falas dos atores; na cena, são projetadas suas filmagens. Uma das perguntas dessa seleção era "você aceitaria fazer uma cena de sexo comigo dirigido pela minha mãe?" (LEITE, 2020, p. 89). A ideia era a de realizar o ato sexual em cena, com a presença e escolha de ação da mãe de Janaina Leite.

vez, como uma insistência do real, Leite entendeu que durante todo o processo de criação sempre teve medo de que sua mãe abandonasse, desistisse do projeto, todavia quem partiu foi ele, quem desempenharia a terceira parte do triângulo, o Príapo, a representação dos *slashers*, a figura masculina. Ela, a mãe decidiu ficar, *stabat mater*[9].

O movimento simbólico que o facão faz na vida da artista, que sai das mãos do estuprador, passa pelo seu pai e termina com ela em cena (LEITE, 2020), bem como o insistente apagamento de sua mãe da sua história, é marcado pela recorrência de algo indecifrável, de um real que lhe escapa, que não é acessível, mas que se repete e irrompe na dramaturgia da obra.

Que real é esse que irrompe?

Ao se referir à acepção de Lacan dentro do contexto da experiência psicanalítica, comumente se compreende o real como o que nos escapa, o que está fora de nossa apreensão e de nosso alcance[10]. Porém, a construção do real no pensamento de Lacan não se dá de forma linear, e sim em avanços e reformulações ocorridas ao longo dos anos, com a constante contraposição de ideias propostas em seus seminários e nos textos correspondentes a eles (CHAVES, 2006). Se, de início, há a aproximação do real com a realidade, bem como com o Imaginário[11], mais adiante essa apreensão é alterada quando Lacan define a experiência psicanalítica como sendo eminentemente da ordem simbólica. "Alguma coisa de primordial quanto ao ser do sujeito não entra na simbolização, e seja, não recalcado, mas rejeitado" (LACAN, 1988, p. 97). O real como algo que se apreende por meio do simbólico e que resiste à simbolização evolui mais adiante para algo vinculado ao

[9] Em latim, *Stabat Mater* significa "estava a mãe".
[10] "Em primeiro lugar, uma coisa não poderia nos escapar, a saber, que há na análise toda uma parte de real em nossos sujeitos que nos escapa. Nem por isso ela escapava a Freud quando este tinha de lidar com cada um de seus pacientes; porém, naturalmente, estava igualmente fora de sua apreensão e alcance" (LACAN, 2005, p. 13).
[11] "Registro ou ordem de existência caracterizado pelo antropomorfismo, pela projeção e pela identificação. Corresponde ao domínio das imagens desde que consideradas segundo um tipo de reatividade, desconhecimento ou fascinação que são próprias" (DUNKER, 2008, online).

Vazio, não sendo possível o Simbólico apreendê-lo em sua totalidade: “na relação do sujeito com o símbolo, há a possibilidade de uma *Verwerfung* primitiva, ou seja, que alguma coisa não seja simbolizada, que vai se manifestar no real” (Ibid., p. 98). De algo que, em razão de seu caráter traumático e excessivo, não somos capazes de integrá-lo na nossa realidade (no que sentimos como tal), e, portanto, somos forçados a senti-lo como um pesadelo fantástico. Ou seja, ao contrário do efeito do real barthesiano, em que o texto nos leva a aceitar como real seu produto ficcional, o real é visto como um irreal espectro de pesadelo por ser traumático, podendo apenas ser evocado sem nunca permitir acesso direto à camada do real, acessado somente a partir “dessas visões múltiplas, fragmentadas, explodidas apenas" (SAISON, 1998, p. 51, tradução nossa), mas que, no entanto, precisa da realidade para que possa funcionar como a fuga de um encontro com real:

> No teatro, há eventos brutais ocasionais que nos despertam para a realidade do palco (como matar um frango em cena). Em vez de conferir a esses gestos uma espécie de dignidade brechtiana, percebendo-os como versões de alienação, deveríamos antes denunciá-los pelo que são: o exato oposto do que pretendem ser – fugas do real, tentativas desesperadas de evitar o real da própria ilusão, o real que emerge sob a aparência de um espetáculo ilusório. (ŽIŽEK, 2010, p. 75).

Conforme Slavoj Žižek, ainda que haja uma dimensão imaginária e uma dimensão simbólica do real, o real lacaniano é mais complexo do que um núcleo duro transitório que sempre escapa à simbolização, somando-se a essas dimensões algo de insondável, uma mera sombra do que não é, algo "totalmente dessubstancializado, ou seja, o Objeto a, o estranho objeto que não é nada senão a inscrição do próprio objeto no campo dos objetos, sob a aparência de um borrão que só ganha forma quando parte desse campo é anamorficamente distorcida pelo desejo do sujeito” (Ibid., p. 87). De modo que o real, na sua forma mais radical, não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica (Ibid., p. 91), o não apreensível em relação a um todo.

Se para Leite, conforme a acepção lacaniana, o real “se refere a um campo de experiências subjetivas que não conseguem ser adequadamente simbolizadas”

(LEITE, 2017, p. 127), algo que “escapa à linguagem, e que por vezes irrompe, perfurando essa trama [simbólica], para o qual não temos um falar estruturado” (Ibid.), Janaina Leite apresenta em *Stabat Mater* uma teia de proposições simbólicas que é irrompida por fragmentos de um real autobiográfico, *flashes* de algo que escapa tanto para a artista como para o espectador.

Se cada peça do quebra-cabeça que Leite apresenta for disposta em um mural de investigação, com linhas de barbante ligando cada ponto, ao final tem-se um emaranhado, que não representa o real em si, mas a trama simbólica, enquanto o real estaria nas fissuras, nas frestas desse emaranhado. Já em *Conversas com meu pai* a própria busca por dar conta das problemáticas através da linguagem (teatral) – e seu suposto fracasso – é colocada em primeiro plano. O facão possui centralidade no real que irrompe em *Stabat Mater*, porém em *Conversas com meu pai* perde-se em meio aos entulhos (da própria memória), que incessantemente busca uma forma de encerrar questões (cortar: utilidade do referido objeto), mas acaba por voltar ao início, precisando recontar mais uma vez aquilo que ao contar escapa à boca.

Por meio da utilização de dados não-ficcionais, que não foram criados com a intenção de se tornarem uma ficção, e que trazem em si o testemunho da realidade (SOLER, 2008), como os documentos, diários, fotografia, vídeos, testemunhos e relatos, bem como a presença da mãe em cena, em *Stabat Mater*, Janaina Leite constrói uma obra autobiográfica repleta de indexadores da realidade. Em *Conversas*, os indexadores são compartilhados por outras mídias, como as gravações de versões de uma mesma história pelas irmãs ou as projeções de imagens captadas ao longo do processo, que remetem ao pai que já não pode estar presente, agora de forma derradeira – a presença da ausência. Isso causa um efeito real no espectador, desestabiliza a sua posição e cria uma cumplicidade com a artista, que expõe traumas, relações, dores e medos, enfim, o seu real, tanto na cena como no texto.



Referências:

ARTE 1, Movimento. *Stabat Mater no programa Arte 1 em Movimento, por Carolina Ferreira*. 2019. (4m55s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=k52bGqM-XTc&ab_channel=MetroArtManagement. Acesso em: 15 jan. 2021.

BARTHES, Roland et al. *Literatura e Semiologia*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda., 1972.

BARTHES, Roland. O efeito de real. In: *O rumor da língua.* 2ª Ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

CHAVES, Wilson Camilo. *O estatuto do real em Lacan*: dos primeiros escritos ao seminário VII, A Ética da Psicanálise. In: Paidéia, 2006, 16 (34), p. 161-168.

DANAN, Joseph. Fin de la dramaturgie?. In: HAN, Jean-Pierre (dir.). *Frictions Théâtrales – écritures*. Paris, 2006, p. 46-51.

DANAN, Joseph. *O que é a dramaturgia?.* Tradução Luís Varela. Portugal: Editora Licorne, 2010.

DUNKER, Christian Ingo Lenz. *Pequeno glossário lacaniano*. Revista Cult, ed. 125. São Paulo: Editora Bregantini, 14 jun. 2008, online. Disponível em: https://revistacult.uol.com.br/home/pequeno-glossario-lacaniano/. Acesso em: 18 mar. 2022.

FERNANDES, Silvia. Apresentação: Experiências do Real no Teatro. *Sala Preta*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 13, n. 2, p. 3-13, dez. 2013. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v13i2p3-13. Acesso em: 16 out. 2020.

LACAN, Jacques. O Simbólico, o Imaginário e o Real (1953). In: *Nomes-do-Pai*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. *O seminário, Livro III*: As Psicoses. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução de Pedro Süssekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

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

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

LEITE, Janaina Fontes. Três tentativas de dizer o indizível: a experiência de criação de Conversas com meu pai. *Sala Preta*, São Paulo, Universidade de São Paulo, vol. 14, n. 2, p. 153-163, dez. 2014. Disponível em: https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v14i2p153-163. Acesso em: 20 de out.de 2020.

LEITE, Janaina Fontes. *Do real documental ao real obsceno*. [São Paulo]:[s.n.], [entre 2018-2020].

PAIS, Ana. *O discurso da cumplicidade*: dramaturgias contemporâneas. Lisboa: Edições Colibri, 2004.

SAISON, Maryvonne. *Les théâtres du réel :* pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain. Paris: L'Harmattan, 1998.

SÁNCHEZ, José Antonio. *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas : Paso de Gato, 2012.

SLAVOJ, Žižek. *Como ler Lacan.* Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

SOLER, Marcelo. *Teatro documentário:* a pedagogia da não-ficção. São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas/Universidade de São Paulo, 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas). Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27155/tde-13072009-184640/publico/1579915.pdf. Acesso em 18 jan. 2021.