



sala preta
ppgac

DOI: 10.11606/issn.2238-3867.v20i1p198-219

Debates Críticos

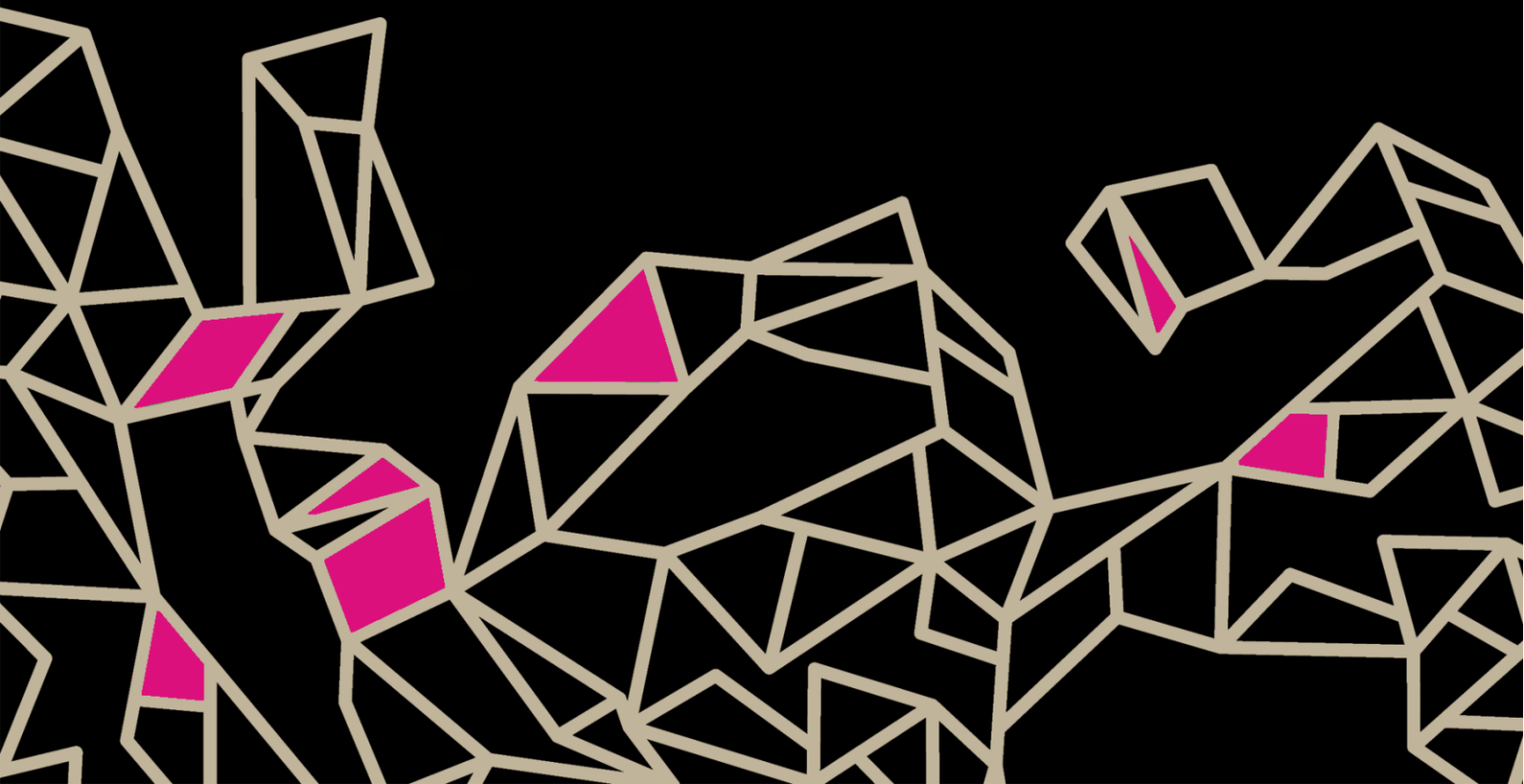
Sobre *Stabat Mater*: espelhamento conservador em algumas formas do teatro contemporâneo

About Stabat Mater: conservative mirroring in some forms of contemporary theater

Paulo Bio Toledo

Paulo Bio Toledo

Doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Professor da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).



Resumo

O artigo é um exercício crítico sobre o espetáculo *Stabat Mater*, criado por Janaína Leite e uma equipe de colaboradoras, em 2019. A montagem se transformou, muito rapidamente, em uma espécie de marco teatral na cidade de São Paulo. Postulados como a “emergência do real”, a implicação da própria artista na substância da obra, mais a busca de uma zona de limiar, na qual se tensionasse a fronteira entre arte e vida, causam espanto e fascínio, porém é provável que também apresentem, como contraface, doses elevadas de idealismo e mistificação. São formulações estéticas fascinantes que reorientam a noção de política nas artes desde os anos 1970, ao mesmo tempo parecem acompanhar e reproduzir novos padrões de consumo cultural e trabalho atomizado vigentes no capitalismo contemporâneo. Em síntese, aquilo que por um lado aparece como transgressão e recusa da desordem do mundo, por outro apresenta um aspecto de realinhamento, adesão e fascínio pela barbárie.

Palavras-chave: *Stabat Mater*, Teatro contemporâneo, Crítica teatral.

Abstract

This paper is a critical exercise on the play *Stabat Mater*, created by Janaína Leite and collaborators, in 2019. This production became a theatrical landmark in the city of São Paulo. Postulated as the “emergence of the real”, the artist’s own involvement in the substance of the work plus the search for a threshold zone, in which the boundary between art and life is strained, causes astonishment and fascination, but they also likely present, as a counterface, high doses of idealism and mystification. These are fascinating aesthetic formulations that have reoriented the notion of politics in the arts since the 1970s, while at the same time they seem to accompany and reproduce new patterns of cultural consumption and atomized work in force in contemporary capitalism. In summary, what appears on the one hand as transgression and refusal of the disorder of the world, on the other hand has an aspect of realignment, adherence and fascination with barbarism.

Keywords: *Stabat Mater*, Contemporary theater, Theater criticism.



[A humanidade] tornou-se suficientemente estranha a si mesma para conseguir viver sua própria aniquilação como um deleite estético de primeira ordem
Walter Benjamin, *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*

O espetáculo *Stabat Mater* estreou em junho de 2019, após o texto de Janaína Leite ser escolhido em edital de dramaturgia do Centro Cultural São Paulo (CCSP). Desde então, mobilizou paixões e conquistou enorme reconhecimento: fez novas temporadas sempre com casa lotada; venceu o Prêmio Shell 2019 em dramaturgia; foi eleito melhor espetáculo do ano pelos jornais *Folha de São Paulo* e *O Estado de São Paulo*; e a idealizadora do trabalho, Janaína Leite, foi designada como “pesquisadora em foco” da edição de 2020 da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MIT-SP). Esse significativo triunfo revela que o trabalho encontrou um ponto de vibração em comum com determinadas expectativas do teatro na atualidade. Mas que ponto é esse? Do que é feito o fascínio que envolve a obra?

Em cena, Janaína Leite rememora um trauma real de sua infância, o estupro que sofreu aos 13 anos, e o faz girar em torno da presença ubíqua da mãe, presente mesmo nos momentos de aparente ausência. Apesar da essência autobiográfica, ao longo do espetáculo ela apresenta uma série de associações, desencadeadas pelos eventos traumáticos, como a tensão dialética entre o indivíduo e a sociedade e a reiteração trágica do rebaixamento da mulher no imaginário ocidental, em um arco histórico e cultural que vai da bíblia à pornografia.

Para tanto, ela se apoia em um texto da pensadora búlgara Julia Kristeva (1987), cujo título dá nome ao espetáculo, e na obra da conhecida escritora Camille Paglia (1992). A reflexão é feita a sério, abrindo perspectivas críticas tanto sobre a ideia do feminino quanto a respeito da persistência de um imaginário opressivo e terrível em torno da mulher no mundo ocidental. O espetáculo percorre figurações diversas desse conjunto: a obsessão da virgindade no âmbito do cristianismo; a estranha aproximação entre pureza feminina e violência brutal, em filmes de terror americanos, ou, ainda, o mecanismo de coisificação sexual da mulher, repetido *ad nauseam* na pornografia.

Ao mesmo tempo, Janaína investiga as formas de introjeção no sujeito desse conjunto de representações ideológicas sobre o feminino. Mais especificamente, as formas de introjeção disso tudo nela mesma, o que aparece,

sobretudo, durante o trabalho de elaboração de seu trauma do estupro, observado em sua relação com a mãe, e na construção de sua própria maternidade.

Mas, para além dos assuntos, o que mais chama a atenção em *Stabat Mater* é o fato de que em sua composição formal tudo habita uma espécie de zona de fronteira entre elaboração teatral, reflexão ensaística e acontecimento performático. Dito de outro modo, trata-se, é claro, de um espetáculo de teatro, mas que é simultaneamente uma revelação íntima da artista, um tipo de performance psicodramática, um estudo crítico sistemático sobre o feminino, ou ainda uma espécie de demonstração de procedimentos comentados sobre o potencial da “autoescritura performativa”.

Janaína Leite põe tudo isso a conviver de forma fluida até estabelecer um tipo de zona de limiar, que não se acomoda em nenhuma dessas configurações. *Stabat Mater* torna-se, então, um espetáculo difícil de se catalogar, que parece refratário a qualquer estabilização formal. Em cena, ela diz: “eu venho me equilibrando nessa corda bamba entre arte e vida, correndo o risco dessa obscenidade que resta quando o ‘teatro’ perde suas bordas em nome da segunda” (LEITE, 2019, p. 55). Corda bamba, fronteira, limite: são os espaços que ela procura ativar. E o faz com grande habilidade e movimentos inesperados.

Pode-se dizer, então, que na lógica do espetáculo este balanço entre as diferentes configurações estaria a serviço da emersão do real em cena e de uma conexão incendiária da arte com a vida. Acontece que o contrário também é verdadeiro. A emersão bruta e súbita do “evento real” por sua vez é também o que produz esta fragmentação das configurações estabilizadas e que sustenta, assim, uma espécie de **estética do limite**. Deste modo, a categoria do que é “real” passa a ser um elemento decisivo do conjunto, em *Stabat Mater*. Além de expor sua vida íntima, a artista põe em cena, de corpo presente, sua própria mãe, Amália – como dito, figura decisiva para a elaboração de seu trauma de infância – e faz culminar o espetáculo na exibição de vídeo no qual está registrada uma cena real de sexo explícito entre ela e um ator pornô dirigido por sua própria mãe.

De acordo com os entusiastas de tais recursos estéticos, esta convocação da realidade para o presente da cena libertaria energias represadas no acontecimento teatral, injetando vitalidade na cena, ao mesmo tempo em que subverte expectativas automatizadas de contemplação (ou a própria ideia de

contemplação), além de despertar a obra para as circunstâncias do presente e abrir espaço para uma nova qualidade da presença, capaz de destituir a simulação ilusionista em favor de uma experiência alegadamente mais verdadeira. Esse conjunto de efeitos teria o poder de ativar uma recepção ativa, “forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente” (FÉRAL, 2015, p. 122), ou ainda de estabelecer uma experiência estética que vá de encontro “à nossa compreensão tradicional do que era a experiência estética” (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 18). A cena deixaria assim de ser obra paralisada para tornar-se acontecimento permeável, em viva crise, sempre em processo de criação, por isso mais próximo do ensaio do que do espetáculo.

Para Janaína Leite (2014), a estética autobiográfica (ou a “autoescritura performativa”) seria a última fronteira dessa tendência, pois faria com que o “real” em cena não mais se referisse somente ao outro, mas passasse a envolver profundamente o artista em sua própria criação. Em defesa dessa atitude, no espetáculo *Stabat Mater* ela recorre à ideia de *parresía*, um conceito garimpado por Michel Foucault, no fim da vida¹. Para o filósofo francês, “*parresía*” é um conceito do mundo antigo, sem correspondente atual, e teria sido uma forma de implicação de quem fala no discurso que enuncia, um modo de dizer a verdade “vinculando-nos ao enunciado da verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 64). Segundo essa interpretação, “*parresía*” era uma maneira corajosa, ousada e intensamente honesta de conjugar a verdade consigo mesmo. Na leitura de Janaína Leite, trata-se de um conceito que ajudaria a compreender posições do teatro performativo e autobiográfico, também no sentido definido pela artista em seus estudos acadêmicos:

cada vez mais, o artista [...] assume sua obra, seu discurso, se despe das personagens e, em seu próprio nome, assume a cena para trazer sua visão de mundo, sua história, seu próprio corpo marcado por essa história e visão. (LEITE, 2014, p. 37)

1 O conceito percorre, por exemplo, as aulas de curso ministrado em 1983 (um ano antes da morte do autor) compiladas em *O governo de si nos outros* (FOUCAULT, 2010), assim como é abordado no último curso que ele ministrou, chamado justamente de *A coragem da verdade* (2011). Para um recorte mais específico da ideia, pode-se consultar também a edição americana *Fearless Speech* (FOUCAULT, 2001), que compila as palestras preferidas em inglês pelo filósofo em 1983.

Em certo momento do espetáculo uma projeção de vídeo exhibe o processo de seleção do ator pornô, que viria a participar do experimento artístico. Um dos candidatos pergunta a Janaína Leite: “Você tá preparada para ser outra pessoa depois disso?” (LEITE, 2019, p. 27). A ênfase que a montagem confere à pergunta, criando um tipo de suspensão temporal em torno dela e fazendo com que pontue a sequência do espetáculo, indica seu caráter decisivo no trabalho.

Em *Stabat Mater*, deflagrariam a *parresía*, a exposição de um trauma pessoal de infância, a presença física da própria mãe e, sobretudo, a exibição de uma experiência “real”, vivida no mundo da pornografia, a qual teria, no limite, potencial de transformar a artista em “outra pessoa”. Tais disposições atuariam o sentido firmado por Foucault (2010, p. 61) na definição do conceito: “um dizer-a-verdade irruptivo, um dizer-a-verdade que fratura e que abre o risco: possibilidade, campo de perigos, ou em todo caso eventualidade não determinada”. Nas características deste modo de fala, a artista encontraria o impulso para uma expansão da experiência e dos limites da obra de arte.

Para Foucault, uma característica distintiva e crucial da *parresía* é a ousadia arriscada da fala: “o parresíasta é alguém que assume um risco” (FOUCAULT, 2001, p. 16)², no qual “a própria existência do locutor vai estar em jogo” (FOUCAULT, 2010, p. 55). Na interpretação de Janaína Leite (2019, p. 26): “Onde há verdadeiramente *parresía*, não se fica impune ao pronunciá-la – ou realizá-la, porque ela pode ser um ato. Assumir os riscos. É disso que se trata afinal!”. E, de fato, a disposição de se lançar neste experimento arriscado dá ao discurso da artista uma característica vital e imprime a marca do imponderável ao desenvolvimento do espetáculo. Não mais estaríamos, assim, diante da fria e arrogante retórica acadêmica sobre a baixeza, o risco que ali aparentemente se assume confere ao que ela diz uma vibração intensa e fascinante.

Como lembra a artista no próprio espetáculo, Foucault opõe a *parresía* ao discurso retórico: “Parresía é uma certa maneira de dizer a verdade, porque não procura o efeito sobre o outro. Não é uma estratégia discursiva” (LEITE, 2019, p. 26). Contudo, e curiosamente, se voltamos ao texto do filósofo, verificamos que ele opõe, também, a *parresía* ao **enunciado**

2 No original: “the *parrhesiastes* is someone who takes a risk”.

performativo (*performative utterance*). Essa oposição Foucault (2010) retoma do debate linguístico, em particular das preposições de John Langshaw Austin. Dito de modo bem geral, segundo o filósofo, o **enunciado performativo** é um modo da fala que não tem como função a descrição ou exposição de algo, mas que executa uma ação ao dizer: “a própria enunciação efetua a coisa enunciada” (FOUCAULT, 2010, p. 59). No exemplo clássico lembrado pelo francês: “o presidente da sessão senta-se e diz: ‘está aberta a sessão’ [...] a formulação ‘está aberta a sessão’ faz que a sessão esteja, por isso, aberta” (FOUCAULT, 2010, p. 59). Resumindo as posições de Austin, Foucault (2010, p. 59) salienta, entretanto, que o **enunciado performativo**, além de se dar necessariamente num “certo contexto mais ou menos estritamente institucionalizado”, sempre é dito por “um indivíduo que tenha o estatuto requerido ou que se encontre numa situação bem definida”. Destas condições, portanto “segue-se um efeito conhecido de antemão, regulado de antemão”³, ao passo que, na *parresía*, “a irrupção do discurso verdadeiro determina uma situação aberta, ou antes, abre a situação e torna possível vários efeitos que, precisamente, não são conhecidos” (FOUCAULT, 2010, p. 60).

Além disso, há ainda um dado determinante, o risco da *parresía* estaria também ligado a um tipo de confrontação ao mais forte: “O parresiasta é sempre menos poderoso do que aquele com quem ele fala” (FOUCAULT, 2001, p. 18)⁴. Há *parresía* quando, por exemplo, “um homem se ergue diante de um tirano e lhe diz a verdade” (FOUCAULT, 2010, p. 49). É a sua própria vida que ele põe em risco.

Todavia, em *Stabat Mater*, por mais aberta ou arriscada que se queira a cena, o acontecimento e seus efeitos são controlados, **regulados** e premeditados. Em dado momento do espetáculo, a própria atriz, de certa maneira, o declara: cumpre-lhe “fazer o que eu vim fazer hoje” (LEITE, 2019, p. 28). Tudo acontece dentro dos limites da instituição-arte, que nunca são verdadeiramente abalados, ou seja, em um “contexto institucionalizado” **comandado**

3 Apesar de não serem conceitos idênticos, para Erika Fisher-Lichte (2019), o **enunciado performativo** formulado por Austin na década de 1950 tornou-se um dos fundamentos importantes para ajudar a definir a chamada **viragem performativa** dos anos 1960.

4 No original: “The *parrhesiastes* is always less powerful than the One with whom he speaks”

por uma artista que tem “o estatuto requerido” e se encontra numa “situação bem definida”, conforme pede o **enunciado performativo** e não a *parresía*, que lhe é oposta. A ousadia e o risco compõem nas escolhas do processo de criação, mas, no momento do espetáculo, não há nada do discurso irruptivo que “determina uma situação aberta”. Ao contrário, a dramaturgia está pronta (inclusive, **há** dramaturgia), os efeitos são esperados, a interlocução com o público é pontual e dirigida; e, afinal, a cena de sexo, que seria o ápice da *parresía*, é gravada. Tudo está sob controle.

Isso posto, a ideia de *parresía*, contudo, não é invocada em cena por equívoco nem por acaso. Ela é fundamental para a experiência que o espetáculo pretende promover. A ênfase na coragem da artista é um dos **instrumentos de fascinação** em *Stabat Mater*. Boa parte do acontecimento, por exemplo, sustenta-se na expectativa de um *gran finale*: a cena de sexo com um ator pornô. O público fica hipnotizado, aguardando a exibição dessa ousadia radical. Rufam tambores imaginários. É como se assistisse a uma trapézista prestes a se lançar ao ar, sem rede de segurança; a uma equilibrista caminhando por um fio, sobre um abismo, sem proteção.

Mas aqui, como no circo, há uma manipulação das ideias de risco e de coragem. Eles existem, estão lá, mas precisam parecer sempre muito maiores do que são. Sobre esta miragem, é que o espetáculo constrói a sua grandeza e a sua magia.

Em síntese, a ideia de *parresía*, em *Stabat Mater*, cristaliza-se em ornamento performático da artista, bem antes de se estabelecer verdadeiramente como outro tipo de prática artística ou discursiva. É o seu trapézio, o seu abismo.

No final do número, aplaudem-se o risco, a coragem e a desenvoltura da artista. É o que fascina e magnetiza. Mesmo que ela, em cena, exponha suas dificuldades, sofrimentos e fracassos, mesmo que lide com um trauma, tudo reverte numa afirmação vibrante de si. Todo o bom desencantamento crítico, que aparentemente percorre tanto a estética anti-ilusionista quanto o debate franco com o público e a reflexão racional, mobilizados em *Stabat Mater*, transforma-se numa nova forma de encanto pela arrojada virtude criativa. O que pretende tensionar as fronteiras da arte – colocar-se na “corda-bamba entre arte e vida” – parece ser, finalmente, a exibição do equilíbrio. Em fim de

contas, o espetáculo e a instituição-arte é que ampliam o seu domínio sobre a vida e não o contrário, como gostariam os entusiastas das estéticas em voga.

O falso outro

Conforme dito, também está em cena a mãe de Janaína, Amália Fontes Leite. Sua presença estabelece uma relação intensa com tudo o que acontece no palco. O trauma revivido pela filha passa a ser angulado pelos olhos da mãe. Cada fato narrado é visto à luz das reações, dos constrangimentos ou dos comentários silenciosos de Dona Amália. Assim, alguns dos temas do espetáculo se materializariam nesta relação que se dá, aparentemente, no instante da cena.

Não obstante a força dessa presença, a ordenação espacial do espetáculo logo expõe suas hierarquias. A artista anuncia a presença da progenitora, dizendo: “é aquela ali no fundo” (LEITE, 2019, p. 25). O breve comentário revela o lugar ocupado pela mãe no espaço cenográfico, bem como a função que lhe é designada no conjunto estético organizado pela filha. Apesar de ela ser uma figura de força comovente, que carrega, no semblante, o duro passado e, ao mesmo tempo, uma profunda e calma elaboração da tristeza, em cena, ela é objeto: cumpre marcações, simula espontaneidade, faz o que pediram que fizesse, sem protagonismo real. “Aceitou porque é minha mãe e faz tudo por mim” (LEITE, 2019, p. 25), declara a artista.

De todo modo, **sua presença** não é marginal, tampouco descartável, ela é decisiva para o **efeito do real** visado pelo espetáculo. A melhor parte daqueles que lidam com estas estéticas performáticas da realidade, como Janaína Leite, sabe que o real em cena deixa de ser “realidade” no instante mesmo em que se encontra mediado pelo acontecimento artístico. Mas sua presença ambígua deve continuar lá. Em *Stabat Mater*, a artista joga com estas duplicidades, e fomenta uma espécie de dúvida quanto ao real que plasma a cena, o que ocorre quando, por exemplo, ela simula gravidez, finge tomar um sonífero ou pede para um espectador lhe dar um tapa “verdadeiro”. No limite, é como se ela assinalasse que ali há realidade e que, também, não há. Ao mesmo tempo, porém, fica patente que ela sabe do **efeito fascinante** causado pela **sensação de realidade** invadindo a cena teatral, tendo em

vista que explora com método essa dinâmica ilusionista. A mãe em cena é a relíquia principal dessa operação artística.

Neste jogo teatral executado na fronteira com a vida, as peças da realidade aparecem em cena como objetos reificados a serviço dos desígnios da artista, de sua química de fascinação. Para isso, a matéria bruta da vida é enquadrada de modo a fazer com que ela diga o que se quer. Simula-se o impulso criativo das figuras reais que compõem a cena, ao mesmo tempo em que se interdita qualquer gesto autônomo e criativo que delas viesse. São marionetes de um quadro controlado pelo “verdadeiro” artista.

Numa estranha contradição, a fração da realidade emergindo em cena não deflagra a vida, serve antes como validação luminosa da criação artística. O real, aqui, não coloca em crise a arte, mas reforça sua aura. Aquilo que apontaria para fora retorna sobre a artista e reforça a imagem da sua sensibilidade e coragem estética – ela, que é a mestre de cerimônias e a sacerdotisa, a gênese e o apocalipse do espetáculo.

Nesse sentido, não deixa de ser revelador um aspecto do modo como a peça aborda os seus temas. O debate do espetáculo apresenta uma mirada reflexiva sobre a ideia do feminino na sociedade ocidental, mas o espetáculo acontece no Brasil, assim como os fatos íntimos narrados pela artista. A perspectiva universalista não é um problema, obviamente. Mas, como bem assinalado pela pesquisadora Laís Machado, em debate no Teatro Cacilda Becker⁵, a figura negra do ator pornô, que aparece no vídeo, estabelece imediatamente um contraste marcante com a atriz de pele branca. O Brasil, forjado pela escravidão, emerge desta relação artisticamente desigual (um corpo negro usado como objeto das idiosincrasias artísticas de uma artista branca), ao mesmo tempo em que a especificidade local é ostensivamente ignorada pelo conjunto temático da peça. Não se trata apenas de desatenção ou de insensibilidade pontual em relação a esse nosso **dilema preliminar**, mas, sim, de uma característica reveladora de uma estética que se vale displicentemente do real tão

⁵ *O corpo da mulher, suas representações e a coragem da verdade*, debate sobre *Stabat Mater*, do qual participaram Ivone Gebara, Vera Iaconelli, Priscila Piazzentini e Laís Machado, realizado no dia 13 de março de 2020, no Teatro Cacilda Becker, como parte da programação da MIT-2020.

somente como ornamento para reativar a aura de autenticidade do espetáculo, “o aqui e agora da obra de arte”, sua “aparição única” (BENJAMIN, 1994, p. 170).

Zeitgeist

Em linhas gerais, de acordo com a teoria mais animada com certas variedades artísticas contemporâneas, na década de 1970 ocorreria uma importante inflexão em direção a novos paradigmas estéticos. Segundo esta visão, trata-se de posições derivadas do espírito crítico e incendiário da década de 1960 quando foi liberada uma nova energia revolucionária das artes, capaz de romper tabus do comportamento social, em busca de uma espécie de pulsão íntima da revolução. Nas artes cênicas, inúmeros grupos experimentaram vivências comunitárias de amplificação de sentidos e recusaram a estabilização cultural ou o enquadramento do teatro tradicional. Nisso, acompanhavam uma reviravolta, também em curso no mundo das artes plásticas, em direção aos *happenings* e às performances. São processos que pretenderam retomar, de modo geral, a força insubmissa de parte das vanguardas do início do século XX, fundamentalmente a relação explosiva da arte com a vida.

Contudo, se aquele momento entre os anos 1960 e 1970 foi de ruptura, experimentalismo e inflexão conceitual nas lógicas culturais, também o foi na esfera produtiva, ou seja, no mundo do trabalho e no desenvolvimento do capitalismo. Sabe-se hoje que as crises profundas do final dos anos 1960 e início dos 1970 deram lugar a uma fase de expansão econômica, alicerçada no capital financeiro. O sentimento de que o velho mundo estava por um triz, e que transformações revolucionárias e radicais, da sociedade e da individualidade, estavam ao alcance das mãos, logo se reverteu, entretanto, numa formidável expansão econômica e social do capitalismo. Não faltará quem pense que essa conjugação de inflexão revolucionária nas artes e avanço, em alta voltagem, do capital pode ser apenas um paradoxo, ou uma coincidência. Tudo indica, porém, que faziam parte de um só e mesmo movimento.

Já em sua dissertação de mestrado, Janaína Leite (2014, p. 19) revelava considerar que a “valorização do ponto de vista em primeira pessoa” ou a “explosão de produções autobiográficas” nos anos 1970 decorrem de uma “crise do eu” que desencadearia variadas formas de uma “guinada subjetiva” nas artes

e no pensamento. Observada por outro ângulo, contudo, essa guinada corresponde também ao violento isolamento do sujeito contemporâneo, à crescente interdição das modalidades coletivas de organização e, sobretudo, às formas de trabalho cada vez mais individualizadas e atomizadas. Sob a aparência de que alargavam a autonomia e a liberdade do trabalhador, essas novas formas operavam na verdade um aumento significativo dos ganhos do capital sobre o trabalho, tendências hoje confirmadas em suas qualidades “uberizadas” e terceirizadas. Do ponto de vista do trabalho, tal “guinada subjetiva” foi uma das formas de dinamização totalizante do capitalismo contemporâneo.

Também as tendências de trabalhar na fronteira com a realidade ou a retomada extemporânea dos desejos vanguardistas de conexão entre arte e vida, presentes nas origens desse mesmo movimento, podem ser vistas em paralelo com as novas formas de espetáculo massificadas pela indústria da cultura, a partir dos anos 1960. O crítico alemão Peter Bürger (2008, p. 107) anota que nos anos 1960 e 1970 “com a indústria cultural, desenvolveu-se a falsa superação da distância entre arte e vida, com o que passa a ser reconhecível a contraditoriedade do empreendimento vanguardista”. A vontade idealista (e fracassada) de tomar o mundo de assalto e, ao mesmo tempo, transformar a vida e a arte, animou muitos vanguardistas, na virada do século XX. Nos anos 1960 e 1970, contudo, essa vontade converte-se na mera adesão ao existente, na replicação sistemática da realidade ou em estetização controlada da ruptura: “Os meios com os quais os vanguardistas esperavam produzir a superação da arte tinham adquirido o status de obra de arte” (BÜRGER, 2008, p. 123). As experiências do choque, da obra de arte não-orgânica, da conjugação com a vida, além de perderem o potencial explosivo de outrora, encapsuladas pela instituição cultural, passariam também a reproduzir o espírito do tempo, o fetichismo da mercadoria e as promessas de experiências extasiantes da publicidade⁶.

Em linha de raciocínio oposta, Erika Fischer-Lichte (2019) reivindica a força subversiva e o poder de resistência da “viragem performativa” gestada nos anos 1960 e 1970:

6 Para um debate mais aprofundado sobre os paralelos entre estas *neovanguardas* e as formas do capitalismo tardio ver, por exemplo, JAMESON (2007); HARVEY (2010); EAGLETON (1998).

Não estaremos a exagerar se dissermos que espetáculos dos anos 60 e 70 [...] surgiram como uma reação direta e determinada à progressiva mediatização da cultura ocidental, servindo-se do postulado da ‘imediatez’ e da ‘autenticidade’ como armas na luta contra a mediatização [...] Representariam o último resíduo capaz de oferecer resistência ao mercado e aos *media* – e, assim, à cultura dominante. (FISCHER-LICHTE, 2019, p. 153)

O que a autora não nota é que a indústria “dominante” de massas, nas mídias audiovisuais, também inicia uma radical guinada, a partir daquelas décadas. Deixa então de ser apenas a pesada indústria produtora de grandes formas ficcionais e avança justamente em direção aos mesmos postulados de “imediatez” e “autenticidade” a que se refere Fisher-Lichte. É a partir dos anos 1970 que aparecem, por exemplo, os primeiros *reality shows* interativos – forma que vai se expandir até reorganizar toda a indústria cultural, já no século XXI⁷. Com as novas possibilidades técnicas de captação direta do som e da portabilidade da aparelhagem audiovisual, dá-se uma expansão do gênero documentário, bem como um crescimento exponencial de entradas ao vivo na programação da TV: a “imediatez” do produto e a proximidade com a vida cotidiana passam a ser determinantes nos grandes *media*. Tal **demanda de imediato** é reiterada ainda por uma publicidade que avança justamente em direção a categorias como **experiência** e **autenticidade** – reforçando a aura da mercadoria única e “feita para você”.

Toda essa inflexão da indústria cultural é pouco notada pelos apologetas da virada performativa. Caso ela fosse levada em conta, a suposta “resistência ao mercado” daquelas experiências teatrais que sublinharam a presença e a **aura** do acontecimento único não pareceria tão dissonante quanto pretendem seus propagandistas. Em um ambiente social que espetaculariza a si o tempo todo, a “viragem performativa” das artes, ao mesmo tempo que exala certa nostalgia de uma essência única e perdida da experiência artística, está igualmente em harmonia com as modernas inflexões sociais do mundo da

7 Para uma análise exemplar do fenômeno, ver o trabalho de Silvia Viana (2012). A pesquisadora mostra como a perversa estrutura deste gênero midiático reproduz e “ritualiza” as práticas desumanizadas do trabalho no capitalismo – competição, eliminação do outro, luta pela sobrevivência, pressão, “meritocracia sem mérito” – e, com isso, também compõe o aparato ideológico que o sustenta. Há um inegável paralelo entre o crescente interesse pela forma do *reality show* e pelas estéticas performativas. Coincidências estruturais, tais como a emergência do real, a ênfase na intimidade subjetiva ou o encanto pelas situações-limite tornadas espetáculo merecem ser melhor estudadas.

mercadoria e com seu ritmo acelerado. Se não são propriamente a ponta de lança dos negócios, já que operam na esfera do simbólico, pode-se dizer que os processos desenvolvidos pela referida virada performativa funcionavam e funcionam “como um laboratório de novas formas e modas [para a] produção de mercadorias empreendida por esta [sociedade do consumo]” (JAMESON, 1992, p. 107).

Hoje essas contradições, longe de desaparecer, parecem ter se agudizado: vidas isoladas, trabalho atomizado, espetacularização do cotidiano etc. seguem determinando a sociabilidade atual de forma cada vez mais profunda; da mesma maneira repete-se agora a conjugação incômoda entre as formas sociais do mundo da mercadoria e as alegadas rupturas artísticas do performativismo contemporâneo.

Não podemos, entretanto, considerar essas atitudes como a manifestação de uma vontade artística ingênua ou inconsciente. Bem ao contrário, a duplicidade dessas formas contemporâneas é exibida como uma espécie de **contradição ostentada**. O artista plástico americano Roy Lichtenstein (apud PEDROSA, 2015, p. 396) expoente da *Pop Art*, por exemplo, não economizava na desfaçatez ao proclamar: “não desgosto do mundo que estou parodiando. As coisas que aparentemente parodiei, na verdade as admiro”. O cinismo, aí, não é um traço de caráter do artista, mas parte da substância da sua arte. Em seu já citado estudo a respeito dos *reality shows*, Silvia Viana (2012, p. 19) assim define essa atitude, aliás determinante também na indústria cultural contemporânea: “o cínico enxerga através do manto ideológico e permanece se pautando por ele, sem que isso configure uma contradição performativa, pois a própria contradição é sua justificativa”. No campo das artes, a contradição crua é vendida como alta consciência. O círculo vicioso do cinismo passa a ser alardeado como virtude, como uma consciência nova, supostamente mais honesta e avançada, diante da desordem do mundo.

A essas inflexões da cultura pós-moderna dos anos 1960 e 1970, que se espraiam pelas décadas seguintes, filia-se Janaína Leite – trata-se, afinal, de um conjunto ideológico fácil e rapidamente aclimatado no Brasil. *Stabat Mater*, sua criação, reproduz boa parte dessa problemática ambivalência: com efeito, o inconformismo e a expectativa de transgressão surgem, na peça, em uma

estrutura dúplice, na qual ao mesmo tempo que se critica, também se celebra e se ritualiza a barbárie social.

Fascinante desordem

Em certa altura do espetáculo, a artista discorre sobre a conjugação típica do esquartejador e da chamada *final girl*, no subgênero de terror conhecido como *Slasher*. Nesses filmes, a *final girl* é a menina pura, a última das vítimas do assassino, o seu alvo final, e neles aparece como uma espécie de duplo do horror, uma vez que “apresenta uma estranha conexão, afinidade com o monstro” (LEITE, 2019, p. 22). Esta simbiose de terror e pureza colocaria em relevo uma constância histórica, a de modelos representacionais que rebaixam e degradam a imagem da mulher, seja “Jesus no ano zero ou *Alien* nos anos 90” (LEITE, 2019, p. 22).

Desse modo, ao mesmo tempo que o recurso é criticado, ele é também mobilizado na construção da peça. Se a denúncia da referida simbiose da *final girl* com o esquartejador presta-se a revelar o aviltamento da mulher na sociedade, serve também, no caso, para ilustrar a persistência da opressão reproduzindo-se na interioridade subjetiva da artista. Em cena, ela diz: “Eu sou como a *Final Girl*, aquela dos filmes de terror e é sempre sofrido criar esse elo estranho com aquilo que me faz mal” (LEITE, 2019, p. 51).

Combater esse agente do mal abre para a artista um dilema, pois passa a significar combater também a si mesma. E daí vêm tanto a expectativa, enunciada por ela, de: “experimentar, apesar de tudo, essa forma de prazer ao ter minhas partes arrancadas” (LEITE, 2019, p. 51), quanto toda uma sintaxe autodestrutiva, que fundamenta o discurso e a estrutura estética do espetáculo. Assim, ela compreende que é inútil “gritar” ou lutar para “não ser devorada”, pois não há mais para onde se ir, restando apenas “caminhar tranquilamente, voluntariamente na direção exata, cara a cara, com aquilo que poderia me destruir” (LEITE, 2019, p. 52).

A introjeção do combate converte em pura interioridade o enfrentamento com o adversário objetivo próprio da luta social, dualidade que a artista critica e rejeita, por considerá-la enganosa. Essa convicção abre espaço

para o ato performativo de implicação da artista na obra. Seu corpo é o seu campo de batalha.

Toda essa dinâmica dúplice é o coração do espetáculo, mas não é realmente inédita. Mário Pedrosa (2015, p. 559) assinalava, já nos anos 70, a tendência: “[tais artistas] se dão a si mesmos [como espetáculo], pois seu corpo é seu objeto, o objeto de sua busca. A destruição volta-se contra eles mesmos [...] pura autodestruição [...] que pretende ser edificante”⁸.

Stabat Mater reproduz este movimento típico do estilo pós-moderno. O oxímoro edificar/(auto)destruir, formulado por Pedrosa, descreve bem a tendência que transforma o sofrimento em **deleite estético**; a barbárie em algo fascinante. Com efeito, no espetáculo, a crítica à desordem do mundo convive com uma forte atração por ela. *Slasher movies*, religiosidade e pornografia são objetos da crítica e da repulsa e ao mesmo tempo se entranham no espetáculo, no qual se configuram como pesquisa de linguagem e repositório de formas magnéticas e vibrantes. Não escapou a Fredric Jameson (2007, p. 28) o caráter pós-moderno desse compósito:

os pós-modernismos têm revelado um enorme fascínio justamente por essa paisagem “degradada” do brega e do *kitsch*, dos seriados de TV e da cultura do *Reader’s Digest*, dos anúncios e dos motéis, dos late shows e dos filmes B hollywoodianos [...] todos esses materiais não são mais apenas ‘citados,’ como o poderiam fazer um Joyce ou um Mahler, mas são incorporados à sua própria substância (p. 28).

Em síntese, se os filmes de terror e a pornografia aparecem em *Stabat Mater* como máquinas de reprodução da barbárie de que se fala, ao mesmo tempo o espetáculo evidencia uma vontade de se assenhorear desses processos, de possuí-los (ou de ser possuída de vez por eles), encarnando-os, ao ponto em que essas formas sombrias da cultura de massa sejam incorporadas “à sua própria substância”.

8 Mário Pedrosa foi um dos primeiros críticos a usar o termo “pós-modernismo” para se referir à inflexão cultural dos anos 1970. Suas posições podem ser observadas em artigos do final da vida, como o “Discurso aos tupiniquins ou nambás”, de 1976, ou “Variações sem tema ou a arte de retaguarda”, de 1978. Ambos reunidos no volume *Arte, ensaios* (PEDROSA, 2015). Para um amplo debate sobre a trajetória do crítico ver Arantes (2004).

Os mesmos procedimentos aplicados pela artista à pornografia e seus sucedâneos, ela aplicará à religiosidade cristã. A instituição da fé aparece como irradiador original da imagem terrível do feminino, a qual se quer desconstruir. É ali que se encontra o protótipo da Virgem Maria, a partir do qual se forjam “as donzelas e a maior parte das heroínas” (LEITE, 2019, p. 22), bem como a representação primeira da mãe e da sua corporalidade como mero “receptáculo, intervalo, passagem” (LEITE, 2019, p. 22). Porém, de forma concomitante, a fé cristã serve, na peça, como fiador supremo da constância do amor maternal e de sua resiliência; é dela que deriva o latim que nomeia o espetáculo (como se sabe, a expressão *stabat mater* se refere à constante presença de Maria, no calvário de seu Filho) e é também na constância e no universalismo bíblico do amor maternal que culmina o argumento. Ao longo do espetáculo, a protagonista compreende que a mãe sempre esteve presente, assim como Maria mãe de Jesus. No final, uma fala em *off* é quase uma oração: “*Eia mater, fons amoris/Ave Maria, fonte de amor... Ouçamos pois ainda uma vez o *stabat mater*, e a música*” (LEITE, 2019, p. 53). A maternidade ganha estatuto eterno (modelo de toda forma de amor) e... religioso. É uma **profissão de fé**, no limite, uma conversão.

Em resenha do livro *Primeiro ato*, reunião de entrevistas e textos escritos por Zé Celso Martinez Corrêa nos anos 1960 e 1970, José Antonio Pasta Júnior nota os contrassensos do diretor do Oficina (que, pode-se dizer, é o grande representante tupiniquim do *performative turn* nos anos 1970). Diz o crítico:

Este livro mostra que [Zé Celso] foi dos poucos artistas, entre nós, a perceber a real expansão do fetichismo da mídia nas últimas décadas, à qual no entanto, opõe um teatro... de feitiçaria. É possível que o sacerdote José Celso, com brilho inegável, *celebre o que o destrói* [...] Seus modelos mais profundos são a Igreja e o padre. No livro, conta-se que sua família o queria padre. Ao seu modo, cumpriu o desígnio – e deu uma espécie de padre da destruição. (PASTA JÚNIOR, 1998)

Troque-se o velho diretor pela jovem artista paulistana e o argumento se mantém firme. Também Janaína Leite, “com brilho inegável”, compreende algo da desordem social e, ao mesmo tempo, **celebra o que a destrói**. No decorrer do espetáculo, ela diz: “As peças estão dispostas diante de nós e não nos cabe negá-las. Talvez acordar, talvez fingir que se está dormindo,

talvez **desejar que essa força nos vença**” (LEITE, 2019, p. 52, grifo nosso). Algo desse mesmo impulso autodestrutivo aparece também sob iluminação religiosa: “Ao receber o filho em seu ventre, Maria não acordou. [...] Deitou-se aos pés do anjo murmurando ‘Vença-me, por favor, vença-me’. Eu unicamente desejo ser vencida” (LEITE, 2019, p. 49). O *desejo de derrota* não é somente capitulação, mas igualmente uma forma de revelação íntima daquilo que sempre se quis. Em debate no Itaú Cultural sobre *Stabat Mater*, a dramaturgista e assistente de direção do espetáculo, Lara Duarte faz um resumo da natureza do trabalho:

Eu entendo que a abjeção tem uma contraface, um tipo de **celebração disso tudo** [...] acho bacana quando a gente consegue pensar em toda a violência e toda a abjeção e todo o repúdio que a gente tem por certos padrões de comportamento, **mas [...] vivemos com isso, celebramos isso e estamos aqui pensando linguagem, pensando poética, fazendo peças de teatro**. (Informação verbal, grifo nosso)⁹

Apesar da violência e da abjeção, a escolha é a de **celebrar**. Além disso, a escolha do verbo sublinha ainda a atmosfera mágico-religiosa – “o teatro de feitiçaria” – que ronda o espetáculo. Para além da retomada do dogma católico da Imaculada Conceição de Maria, essencial à peça, também o misticismo contemporâneo percorre *Stabat Mater* de ponta a ponta, desde a decisão de tornar a obra “uma espécie de ato psicomágico” (LEITE, 2019, p. 18), até a evocação de sua experiência pessoal numa sessão de **constelação familiar**, um método terapêutico teatralizado de conexão espiritual com o passado inventada por um controverso psicoterapeuta alemão chamado Bert Hellinger. É no bojo dessa experiência de caráter místico e pseudocientífica que, como diz a artista em cena: “a verdade se impõe” (LEITE, 2019, p. 33). Depois de descrever a conexão mágica, arrebatadora e comovente que a **constelação familiar** nela despertou, a artista atribui a esta sessão “espírita” a origem do espetáculo: “o constelador disse que eu deveria ir atrás das histórias das mulheres da minha família” (LEITE, 2019, p. 34). Também para ela, esta variedade

9 Debate “Encontro com o espectador” no Itaú Cultural, realizado em 1º de dezembro de 2019. Mediação de Maria Eugênia de Menezes.

de neopadres, sacerdotes do misticismo são os “modelos mais profundos” (PASTA JÚNIOR, 1998).

A própria ideia de “palestra” que modela o início o espetáculo – na dramaturgia, a artista é nomeada como a “Palestrante” – vai se desfazendo e diluindo no decorrer da ação. A razão crítica vai perdendo espaço, até passar a conviver de igual para igual com a evocação mágico-religiosa, e seu inerente irracionalismo. Parafraseando o que diz Raymond Williams (2002, p. 102) a respeito do misticismo niilista da tragédia romântica, também aqui “a hostilidade entre a libertação pessoal e a realidade social” culmina na “[racionalização] de um irracionalismo mais tenebroso e destrutivo do que qualquer deus conhecido”.

Em um aparente paradoxo, o retorno mágico às forças primordiais e às pulsões místicas participam tanto de um desejo de regresso à ordem titânica da natureza quanto de um fascínio pelo repositório de barbárie que se tornou a sociedade. A contraparte desses impulsos (tão recorrentes nas operações do teatro pós-moderno) é a liquidação da história e a projeção de uma imagem da sociedade como um presente absoluto – massa cíclica sem passado e sem futuro, a pendular, em um eterno combate entre sociedade e natureza.

Bastante inspirada pelas posições de Camille Paglia (1992), a artista argumenta que a repulsa pela mulher começa no útero: “o bebê chuta para abrir espaço, e ao sair, não raramente ele dilacera o corpo da mãe” (LEITE, 2019, p. 24-25), para depois, durante a vida, “parasitar o corpo dela ao exigir seu leite, seus braços [...] a lubrificação de sua vagina, seu sono, suas lágrimas” (Ibid., p. 25). Ainda com Camille Paglia, Janaína Leite conduz o debate para o campo das essências: tal como se vê em um monólogo atribuído à MÃE: “as mães amassam as suas filhas com o pior de si mesmas para que a história volte a se repetir. A história não, o ciclo” (Ibid., p. 39). Em seguida, desta vez fazendo referência praticamente literal a Camille Paglia, ela dirá: “Não há livre-arbítrio na natureza, desejo ou não, você é uma máquina ctônica que traz um relógio amarrado ao pescoço atrelado ao bruto e inflexível ritmo da procriação” (Ibid., p. 40)¹⁰. Como se pode ver, esse raciocínio que percorre o espetáculo dá a

¹⁰ Paglia (1992, p. 21) diz: “[a mulher] sabe que não há livre-arbítrio, já que ela não é livre. [...] Deseje ou não a maternidade, a natureza a atrela ao bruto e inflexível ritmo da lei da procriação [...] O corpo feminino é uma máquina ctônica, indiferente ao espírito que o habita. Organicamente, tem uma missão, a gravidez”. Ambas as passagens, salvo engano, foram retiradas das versões mais recentes do espetáculo, embora constem da dramaturgia publicada.

entender que história mesmo não há. Todas as imagens evocam a paralisia, o caráter natural das coisas (“a natureza procriadora”) e convergem para a afirmação de uma essência insuperável. Em outra parte dirá Camille Paglia (1992, p. 29): “Não há como fugir das correntes biológicas que nos agrilhoam”

A celebração deste espírito selvagem da natureza não é, contudo, um antípoda do progresso social, ao contrário, ajuda a alimentar o fascínio pela sociedade do capital. No entendimento da controversa pensadora, o mundo liberal pode ser opressivo, mas é o caminho mais afeito às pulsões naturais da espécie: “a sobrevivência capitalista do mais capaz já está presente na *Íliada*” (PAGLIA, 1992, p. 45), ou seja, é um dado natural, biológico do ser humano. A reverência ao existente ganha inflexões inacreditáveis em passagens como:

É hipocrisia das feministas e dos intelectuais desfrutarem os prazeres e conveniências do capitalismo, fazendo ao mesmo tempo pouco dele [...] Quando vejo um gigantesco guindaste passando numa carreta, paro com respeito e reverência, como se faria com uma procissão. (PAGLIA, 1992, p. 46)

Na apologia neoliberal de Camille Paglia, o discurso reluzente, de aparência incendiária, e toda sua insubmissa retórica de confronto mascaram seu fundamento regressivo e intensamente conservador.

Janaína Leite transpõe para *Stabat Mater* essa duplicidade. O mundo é apresentado como uma conjugação de catástrofe e maravilha. O espetáculo combina denúncia da barbárie social com o desejo de “que essa força nos vença”; o inconformismo se reverte em celebração; a reflexão crítica é mobilizada para racionalizar um tenebroso irracionalismo; a autodestruição é edificante e a nostalgia da experiência artística aurática é também adequação ao compasso moderno da indústria cultural. Todos esses aparentes opostos convivem de modo pendular, e essa ambivalência típica da cultura pós-moderna acompanha o ritmo antitético da sociedade capitalista contemporânea, que também combina razão tecnicista com alta mistificação ideológica.

Com efeito, ao mesmo tempo que o espetáculo fascina, também ele vive fascinado, siderado pelo mundo social que lhe dá origem. Este duplo fascínio lhe confere brilho incomum, força expressiva e alta intensidade

artística, mas o seu fulgor, que parece anunciar transgressão e ruptura, está mais próximo do neon da publicidade do que da revolta. É emblemático que tudo termine com um reluzente letreiro: as luzes se apagam e só resta no palco o título do espetáculo, *Stabat Mater*, em letras brilhantes, como numa extasiante vitrine.

Referências bibliográficas

- ARANTES, O. B. F. **Mário Pedrosa**: itinerário crítico. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 169-192.
- BÜRGER, P. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- EAGLETON, T. **As ilusões do pós-modernismo**. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- FÉRAL, J. **Além dos limites**: teoria e prática do teatro. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- FISCHER-LICHTE, E. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Sala Preta**, São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-32, 2013.
- FISCHER-LICHTE, E. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FOUCAULT, M. **Fearless speech**. Los Angeles: Semiotext(e), 2001.
- FOUCAULT, M. **O governo de si e dos outros**: curso no Collège de France (1982-1983). São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FOUCAULT, M. **A coragem da verdade**: o governo de si e dos outros II. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- HARVEY, D. **A condição pós-moderna**. São Paulo: Loyola, 2010.
- JAMESON, F. Periodizando os anos 60. *In*: HOLLANDA, H. B. (org.). **Pós-modernismo e política**. Rio de Janeiro: Rocco, 1992. p. 17-32.
- JAMESON, F. **Pós-modernismo**: a lógica cultural do capitalismo tardio. São Paulo: Ática, 2007.
- KRISTEVA, J. *Stabat mater*. *In*: KRISTEVA, J. **Historias de amor**. Cidade do México: Siglo Veintiuno Editores, 1987. p. 67-98.
- LEITE, J. F. **Autoescrituras performativas**: do diário à cena. As teorias do autobiográfico como suporte para a reflexão sobre a cena contemporânea. 2014. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- LEITE, J. F. **Stabat mater**. São Paulo: Centro Cultural São Paulo, 2019.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais**: Arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PASTA JÚNIOR, J. A. O padre e o anarquista. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 13 ago. 1998. Disponível em: <https://bit.ly/2OC4I6Y>. Acesso em: 17 jul. 2020.

PEDROSA, M. **Arte**: ensaios. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

VIANA, S. **Rituais de sofrimento**. São Paulo: Boitempo, 2012.

WILLIAMS, R. **A tragédia moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

Recebido em 01/07/2020

Aprovado em 04/07/2020

Publicado em 12/08/2020